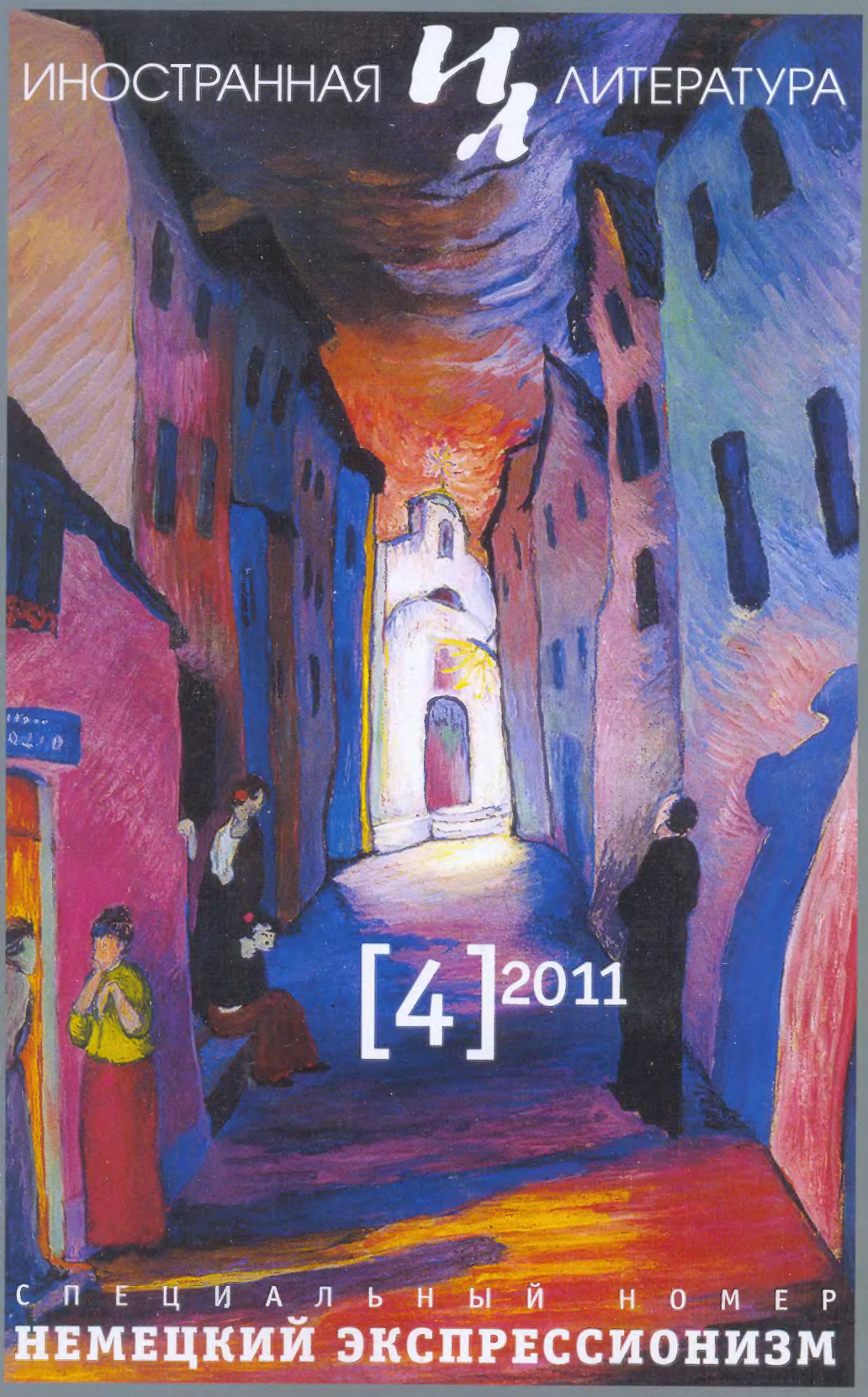
ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА



[4] 2011

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР

НЕМЕЦКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Основан в 1955 году

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

К. Я. Старосельская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Н. А. Богомолова
Е. А. Бунимович
Т. Д. Венедиктова
А. М. Гелескул
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Г. М. Дашевский
Б. В. Дубин
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
А. В. Михеев
М. Л. Салганик
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили
А. И. Эппель

Международный совет:

Ван Мэн
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Ананта Мурти
Кэндзабуро Оэ
Роберт Чандлер
Умберто Эко

Редакция :

Т. А. Баскакова
С. М. Гандлевский
Ю. А. Ларикова
А. Ю. Лешневская
Е. М. Мамардашвили
Ю. Д. Романова
Л. Г. Харлап
С. С. Шабуцкий

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, фонда "Президентский центр Б. Н. Ельцина" и Гёте-института

GOETHE-INSTITUT RUSSLAND

[4]
2011

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Немецкий экспрессионизм

4 *От составителя*

Курт Пинтус — 7 Курт Пинтус *Начать с того...* Перевод Татьяны Баскаковой

Альфред Лихтенштейн — 13 Альфред Лихтенштейн *А ну-ка я надену канотье...* Стихотворения. Перевод Алёши Прокопьева

23 Альфред Лихтенштейн *Стихи Альфреда Лихтенштейна.* Эссе. Перевод Татьяны Баскаковой

27 Альфред Лихтенштейн *Разговор о ногах. Из набросков к новелле "Кафе 'Клёцка'". Кафе "Клёцка". Куно Коэн.* Малая проза. Перевод Татьяны Баскаковой

Альберт Эренштейн — 43 Альберт Эренштейн *Тубуч.* Новелла. Перевод Евгения Воропаева

Вальтер Райнер — 70 Вальтер Райнер *Кокаин.* Рассказ. Перевод Евгения Воропаева

Лотар Шрейер — 90 Лотар Шрейер *Экспрессионистская поэзия.* Перевод Татьяны Баскаковой

Аугуст Штрамм — 103 Аугуст Штрамм *Крещение огнем.* Стихотворения. Перевод Алёши Прокопьева, Евгения Воропаева

115 Аугуст Штрамм *Эскизы.* Перевод Татьяны Баскаковой, Анатолия Егоршева

Пауль Больдт — 119 Пауль Больдт *Жеребята.* Стихотворения. Перевод Алёши Прокопьева

129 Пауль Больдт *Лунный свет.* Прозаическая миниатюра. Перевод Татьяны Баскаковой

Вильгельм Клемм — 130 Вильгельм Клемм *Магическое бегство.* Стихотворения. Перевод Евгения Воропаева, Татьяны Баскаковой

© "Иностранная литература", 2011

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Готфрид Бенн

140 Татьяна Баскакова *Доктор Бенн – птолемеец и мыслепроходец.* Рецензия на русское издание прозы Бенна

152 Готфрид Бенн *Эпилог и лирическое Я.* Эссе. Перевод, вступление и послесловие Татьяны Баскаковой

163 Готфрид Бенн *Позднее Я.* Стихотворения. Перевод Алексея Рашбы

Эльза Ласкер-Шюлер

179 Эльза Ласкер-Шюлер *Будь мое сердце здоровым... Кинематографическое.* Перевод Евгения Воропаева

186 Эльза Ласкер-Шюлер *За деревьями таюсь я.* Стихотворения. Перевод Евгения Воропаева

Карл Эйнштейн

196 Карл Эйнштейн *О романе.* Заметки. Перевод Татьяны Баскаковой

200 Карл Эйнштейн *Бебюкин, или Дилетанты чуда.* Роман. Перевод Евгения Воропаева. Вступление Татьяны Баскаковой

Альфред Дёблин

247 Альфред Дёблин *Футуристическая словесная техника.* Открытое обращение к Ф. Т. Маринетти. Перевод и вступление Татьяны Баскаковой

255 Альфред Дёблин *Убийство одуванчика.* Рассказ. Перевод и вступление Татьяны Баскаковой

Курт Пинтус

268 Курт Пинтус *Сорок лет спустя.* Перевод Татьяны Баскаковой

Наши иллюстрации

275 Юрий Годованец, Алёша Прокопьев *Марианна Верёвкина*

Переводчики номера

286

© "Иностранная литература", 2011

От составителя

Принято считать, что литературная ветвь экспрессионизма оформилась в Германии к 1911 году — когда было напечатано стихотворение Якоба ван Ходдиса[1] "Weltende" ("Конец света"), воспринятое как манифест нового движения, и впервые был употреблен (сперва применительно к художникам-участникам выставки берлинского Сецессиона, открывшейся *в апреле 1911 года*, а чуть позже — и применительно к поэтам) сам термин "экспрессионизм". Говорят еще об "экспрессионистском десятилетии" (1911—1922). Так что можно считать, что этой публикацией мы празднуем столетие экспрессионизма — течения, в своем литературном аспекте очень плохо известного в современной России[2], хотя тогда, в 10—30-е годы, были и русские экспрессионисты (необязательно так называвшиеся: Михаил Кузмин, например, братски приветствовал немецких экспрессионистов от имени русских *эмоционалистов*), и интерес к немецкоязычной экспрессионистской литературе, и первые попытки ее перевода. Как это все закончилось, видно на примере экспрессионистского романа Альфреда Дёблина "Горы моря и гиганты", русский перевод которого был издан и бесследно исчез в 1937 году (неизвестно даже имя переводчика).

Экспрессионизм был одним из крупнейших сдвигов сразу во многих сферах культуры — изобразительном искусстве, литературе, архитектуре, музыке, кино. Проявившись наиболее полно в Германии и Австрии, это течение перекинулось потом и на другие страны Европы, Америку, Японию — отчасти благодаря конкретным людям, которым пришлось эмигрировать из Германии.

Если попытаться кратко выразить суть этого явления, я бы сказала, что художники-экспрессионисты последовательно воспринимали искусство как независимую реальность, способ-

1. Якоб ван Ходдис (наст. имя Ханс Давидзон; 1887—1942) — поэт-экспрессионист, погиб в концентрационном лагере.
2. Я имею в виду прежде всего малое количество переведенных экспрессионистских текстов, особенно прозаических и драматических. В России выходили замечательные литературоведческие работы на эту тему, упомяну лишь статьи Н. С. Павловой в пятитомной "Истории немецкой литературы" (М.: Наука, т. 4, 1968) и ее же немецкоязычную антологию "Экспрессионизм" (М.: Радуга, 1986), книгу "Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика" (сост. В. Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005), монографии Н. В. Пестовой: "Лирика немецкого экспрессионизма. Профили чужести" (Екатеринбург, 1999), "Немецкий литературный экспрессионизм" (Екатеринбург, 2004), "'Случайный гость из готики': русский, австрийский и немецкий экспрессионизм" (Екатеринбург, 2009) — и, наконец, "Энциклопедический словарь экспрессионизма" (гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008).

ную *влиять на жизнь или вступать с ней в равноправный диалог.* Русская художница Марианна Верёвкина, чьи произведения украшают обложки этого номера, писала, например, в "Письмах к неизвестному": "Искусство — это интеллектуальная функция, здоровая, сильная и искренняя, только другая форма мыслительной деятельности. Оно не бред, а философия. <...> Художник должен обладать видением внутренним и не принимать во внимание логику видения физического, привычного. <...> Творчество уподобляет человека Богу". Неслучайно поэтому от экспрессионизма берут начало абстракционистские направления в искусстве. Задача сотворения иной реальности требовала каких-то новых, неслыханных изобразительных средств, и эпоха расцвета экспрессионизма в самом деле была временем многочисленных и очень смелых экспериментов с формой. Экспрессионизм оказал огромное влияние на развитие мирового искусства. Его история вовсе не закончилась с концом "экспрессионистского десятилетия". Художники-экспрессионисты, которым выпала долгая жизнь, как правило, и дальше сохраняли, *органично* развивая и модифицируя, идеалы и интересы своей молодости, свои стилистические предпочтения. Это можно сказать о таких крупных немецких писателях, как Альфред Дёблин, Готфрид Бенн, Ханс Хенни Янн. Серьезные писатели следующих поколений не могли обойти вниманием их творчество, учились у них. После Второй мировой войны экспрессионизм не умер, а просто оказался на обочине литературы более скептичного послевоенного поколения и массового литературного потока. Еще позже в моду вошло "скромное" искусство, творцы которого ни на что особо не претендуют, не пытаются переделать или осмыслить мир, а предлагают читателю "простые истории", более или менее увлекательные или забавные, либо интеллектуальные игры постмодернистского толка. По мнению современного немецкого прозаика Ханса Плешински, перелом в этом культурном процессе начался после спада волны студенческого движения 1968 года. Я бы хотела сослаться здесь на точку зрения, высказанную в одном из диалогов персонажей романа Плешински "Портрет Невидимого" (2004):

— Твой дневник свидетельствует и о другом. Сегодня почти невозможно поверить, насколько важное, решающее значение для жизни имели когда-то...

— В 1970 году!

— ...искусство, литература, философия.

— Мы хотели найти для себя идейную опору. Конечно, мы и развлекались. Но даже вообразить не могли, что развлечения и

культура, слившись в понятии "развлекательная культура", станут губительной силой, втаптывающей человека в грязь.

Интересно, что в нынешней Германии традицию экспрессионизма продолжают именно те авторы, для которых одной из главных проблем является разрушающее воздействие "развлекательной культуры" на личность — Райнхард Йиргль, Уве Телькамп.

Люди, плохо знающие экспрессионизм, возможно, опасаются, что, открыв книгу автора-экспрессиониста, обнаружат в ней оторванный от жизни пафос, скуку, отсутствие юмора. Все это, конечно, встречается — у плохих экспрессионистов, как и у всех плохих художников. Мы попытались представить в этом номере ярких, своеобразных авторов — и писателей первой величины, и авторов менее значительных, которые рано ушли из жизни или по другим причинам написали мало, но оставили в литературе свой неповторимый след.

Я желаю удовольствия читателям этого номера и хочу поблагодарить всех переводчиков, с любовью отнесшихся к своей работе, и оказывавших им всяческую поддержку сотрудников Гёте-института. А также с благодарностью вспомнить уже умершего немецкого литературоведа, профессора Марбургского университета Дитера Бэнша, в 90-е годы приложившего много сил для подготовки так и не опубликованной тогда в России антологии немецкого экспрессионизма, часть которой вошла в этот номер.

Татьяна Баскакова

Карл Шмидт-Ротлуф. Деревья зимой. 1905

Курт Пинтус

Курт Пинтус [Kurt Pinthus] (псевдоним Паулюс Поттер, 1886–1975) – немецкий писатель и журналист, в 1937–1967 годах жил в США, потом вернулся в Германию. Изданная им в 1920 году в Берлине поэтическая антология "Сумерки человечества. Симфония новейшей поэзии" ["Menschheitsdämmerung. Symphonie jungster Dichtung"] стала первым – теперь уже классическим – собранием немецкой экспрессионистской лирики. Пинтус внимательно следил за современной ему поэзией, поддерживал дружеские связи со многими экспрессионистами (например, с Готфридом Бенном, Альбертом Эренштейном, Францем Кафкой[1]). Переиздание его антологии, осуществленное в 1959 году, было дополнено собранными им биографическими данными о представленных в ней поэтах. Мы публикуем те части из его предисловий к антологии, где идет речь об истории экспрессионисткого движения и где Пинтус, человек очень близкий к экспрессионистам, обращается к другому поколению – молодым литераторам Германии, начавшим писать уже после Второй мировой войны.

Предисловие "Начать с того..." ["Zuvor"] (с сокращением) переведено по изданию: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hg. Kurt Pinthus. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1955.

Справки об авторах подготовлены Т. Баскаковой и Е. Воропаевым.

1. Франца Кафку иногда прямо причисляют к экспрессионистам (включая его рассказы в антологии экспрессионистской прозы), а иногда говорят о его близости к раннему экспрессионизму.

Курт Пинтус
Начать с того...

Перевод Татьяны Баскаковой

...МОЛОДЫМ людям нашего поколения довелось жить в эпоху, когда всякие нравственные ориентиры исчезли. Считалось, что в любой ситуации нужно сохранять лишь внешние формы приличия; что должно быть как можно больше разнообразных вещей, доставляющих удовольствие; искусство оценивалось исключительно по эстетическим меркам, жизнь — по статистически-материальным; человек же и его духовная деятельность, казалось, существуют лишь для того, чтобы анализировать их и прилагать к ним психологические либо исторические дефиниции. Когда какой-нибудь молодой поэт пытался проникнуть глубже поверхности явлений, в себя самого, он ломался под давлением окружающего мира (Вальтер Кале[1]). Правда, кто-то уже испытывал потребность отказаться от реалистического изображения мира, как и от погони за мимолетными впечатлениями-импрессиями, — но достигал опять-таки лишь крайней дифференцированности восприятия и сублимации разложенного на составные части удовольствия, отчего само удовольствие разрушалось (Хардекопф, Лаутензак[2]).

Однако все отчетливее ощущалась невозможность такой ситуации, когда человечество целиком и полностью зависимо от своих же творений: от науки, техники, статистики, торговли и промышленности, от окостеневшего общественного порядка, от буржуазных и общепринятых норм поведения. Осознание этой невозможности стало началом борьбы против эпохи и ее реалий. Люди теперь бежали от окружающей действительности в *недействительность*, они хотели проникнуть сквозь поверхность явлений к их сущности, обнять или уничтожить врага, под-

© 1955 Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

1. Вальтер Кале (1881—1904) — поэт; при жизни стихи не публиковал, совершил самоубийство. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

2. Фердинанд Хардекопф (1876—1954) — журналист, прозаик, лирик и переводчик; считается предшественником экспрессионистов. Генрих Лаутензак (1881—1919) — прозаик, поэт, переводчик.

давшись духовному порыву; но прежде всего они попытались — с иронией, не лишенной высокомерия, — защититься от окружающего мира, смешав в одну гротескную кучу все явления, легко воспарив над этим вязко-текучим лабиринтом (Лихтенштейн, Бласс[1]); или же с цинизмом кабаретиста они находили прибежище в визионерских картинах (ван Ходдис).

Но эти поэты с их возбужденными, сверхвосприимчивыми нервами и душами уже ясно чувствовали, с одной стороны, глухой ропот приближающихся пролетарских масс, насильственно лишенных любви и радости, а с другой — надвигающийся крах человечества, ставшего слишком надменным и равнодушным. В пышном цветении цивилизации они улавливали запах гнили, и их провидческим глазам культура, бессмысленно раздувшаяся, как и башня общественного порядка, воздвигнутая на фундаменте бездушных условностей, уже заранее представлялась руинами. Что причиняло чудовищную боль — и ее раньше, острее других, почувствовали поэты, которые умерли в то время, *поранившись о то время*: Гейм (следуя строгим образцам Рембо и Бодлера) заключал свои видения смерти, ужаса, распада в сокрушительной силы строфы; Тракль, игнорируя реальный мир, по-гёльдерлиновски ускользал в нескончаемые синие потоки медленного умирания, которые не могла удержать в берегах никакая коричневая осень; Штадлер[2] спорил и боролся с Богом и миром — измученный тоской, упорный, как Иаков, сражающийся с ангелом; Лихтенштейн в состоянии какой-то странной невеселой веселости смешивал образы и настроения города, чтобы получился горько-забавный коктейль, но его уже осенило блаженное знание: "И небеса от свечки своей зажглись сей миг. /...И там пылает, ходит мой человечий лик..."[3]; а Лоц[4] — под пасмурным небом, в тесноте буржуазного быта — призывал людей совершить прорыв к свету. Все более фанатично и страстно гремели душераздирающие жалобы и упреки. Отчаяние Эренштейна и Бехера[5], как молния, разорвало темный мир надвое; Бенн глумился над разлагающимися останками человека-трупа и восхвалял здоровые первобытные инстинкты; Штрамм

1. Эрнст Бласс (1890–1939) — ранний экспрессионистский поэт, прозаик и критик.
2. Эрнст Штадлер (1883–1914) — поэт, эссеист, переводчик, литературовед; погиб в первые месяцы войны.
3. Заключительные строки стихотворения "Прогулка": см. в этом номере в подборке стихов А. Лихтенштейна.
4. Эрнст Вильгельм Лоц (1890–1914) — поэт и прозаик; погиб на фронте.
5. Йоганнес Роберт Бехер (1891–1958) — поэт, прозаик, драматург, эссеист; в 1933 г. эмигрировал в Советский Союз. После возвращения в Берлин в 1945 г. стал одной из влиятельнейших фигур в сфере культуры и политики ГДР, с 1954 г. был министром культуры.

разжижал свою разочарованность обманчивыми явлениями и ассоциациями: из чистого чувства он умел вылепить громоподобное *Однослово*, грозовые *одноудары*. Подлинная борьба против реальности началась с этих страшных выплесков ярости, которые одновременно разрушали существующий мир и должны были сотворить — из людей — мир новый.

Поэты пытались распознать, пробудить и спасти в человеке *человечное*. Восхвалялись теперь простейшие побуждения сердца, радость от свершения добра. И это чувство изливалось на всех земных тварей, на всю поверхность Земли; дух вырвался из-под обломков и свободно парил в космосе — или проникал глубоко под поверхность явлений, чтобы и там обнаружить божественную суть. (Так юность Газенклевера, Штадлера, Верфеля, Шикеле, Клемма, Голля, Хайнике[1] соединилась с искусством поэтов старшего поколения — Уитмена, Рильке, Момберта, Хилле[2].) Становилось все очевиднее: человека может спасти только человек, а не то, что его окружает. Не учреждения, не изобретения, не принятые законы являются главным и определяющим в жизни, а сам человек! И поскольку спасение не может прийти извне (оттуда задолго до начала мировой войны ждали только войны и уничтожения), а лишь от внутренних сил самого человека, свершился наконец великий поворот к этике.

Когда началась война и давно предчувствуемый крах стал реальностью, поэты опять оказались впереди своего времени: помимо проклятий, раздавались теперь громкие призывы к протесту, к принятию какого-то решения, к осмыслению случившегося, к обновлению (Бехер, Рубинер, Газенклевер, Цех, Леонгард, Хайнике, Оттен, Верфель, Голль, Вольфенштейн[3]) — и не потому, что поэтам нравился бунт как таковой; просто они хотели, чтобы всеобщее возмущение разрушило до

1. Вальтер Газенклевер (1890–1940) — драматург, поэт, публицист, прозаик; погиб в концлагере. Франц Верфель (1890–1945) — австрийский поэт, драматург, прозаик, эссеист. Рене Шикеле (1883–1940) — прозаик, поэт, драматург, публицист; в 1932 г. эмигрировал во Францию. Иван Голль (наст. имя Исаак Ланг; 1891–1950) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, эссеист; писал на немецком, французском, английском языках. Курт Хайнике (1891–1985) — поэт, прозаик, драматург, сценарист.
2. Альфред Момберт (1872–1942) — поэт и прозаик, автор мистически-визионерских стихов. Петер Хилле (1854–1904) — поэт и прозаик.
3. Людвиг Рубинер (наст. имя Эрнст Людвиг Громбек; 1881–1920) — драматург, эссеист, поэт. Пауль Цех (1881–1946) — поэт, прозаик, драматург, переводчик; в 1934 г. эмигрировал через Прагу и Париж в Южную Америку. Рудольф Леонгард (1889–1953) — поэт, прозаик, общественный деятель; в 1927–1950 гг. жил во Франции, с 1950 г. — в ГДР. Карл Оттен (1889–1963) — писатель, издатель, публицист; в 1933 г. эмигрировал в Англию, с 1958 г. жил в Швейцарии. Альфред Вольфенштейн (1883–1945) — поэт, драматург, прозаик, теоретик литературы, переводчик. В 1934 г. бежал в Прагу, в 1939-м — в Париж. Покончил с собой.

конца и *разрушающее*, и *уже разрушенное*, чтобы могли наконец развернуться целительные силы. Звучали призывы к объединению молодежи, к созданию фаланги поборников духовности: прославлялось уже не индивидуальное, а то, что свойственно всем людям; не разделяющее, а объединяющее; не реальность, а дух; не борьба каждого против всех, а всеобщее братство. <...>

Кажется, что всегда, когда поэзию оценивают задним числом, преувеличивают ее непосредственное влияние на события времени, на жизнь народа. Искусство ни в одну из эпох не было причиной событий (как это утверждают, например, в отношении революционной лирики), но оно — ранний симптом общественного недуга, духовный цветок, расцветший на той же почве, что и позднейшее реальное событие; искусство и само по себе есть событие эпохи. *Слом*, *революция*, *новое начало* не были вызваны поэзией экспрессионистского поколения; но оно, это поколение, предчувствовало, чему суждено свершиться, и требовало таких свершений. Хаотичность, присущая тому времени, разрушение старых общественных форм, отчаяние и стремление к лучшему, фанатичные поиски новых вариантов устройства человеческой жизни — все это раскрывается в поэзии экспрессионистского поколения с не меньшей яростью, чем раскрывалось в реальной жизни. Но заметьте: в поэзии эти новые тенденции появились не вследствие мировой войны, а еще до ее начала, и на протяжении войны они лишь заявляли о себе все отчетливее. <...>

Нигде еще чистый эстетизм и принцип *искусство для искусства* не презирались так сильно, как в этой поэзии (которую принято называть новейшей или экспрессионистской): потому что она вся была извержением, взрывом, сгустком энергии — иначе не могла бы взорвать враждебную корку повседневности. Экспрессионистская поэзия избегает натуралистического отображения реальности, хотя правдоподобно описать прогнившую реальность было бы нетрудно; и с неукротимой, с покоряющей энергией сама творит для себя изобразительные средства из подвижной силы духа (нисколько не боясь этим злоупотребить)... <...>

Изобразительное искусство тех лет обнаруживает такие же, что и в поэзии, мотивы и тенденции, такое же разрушение всех форм и использование всех формальных возможностей, вплоть до полного *растворения реальности*, такой же прорыв к человечности и такую же веру в освобождающую, связующую силу человеческого духа, идеи. Уже в то время случалось, что некоторые извращенные эксперименты неумелых подражателей приводили к появлению выхолощенных форм и формул, ориентированных только на личную выгоду. Даже подлинный

пафос, экстаз, жесты, исполненные решимости, иногда не достигают цели, а превращаются в судорожные пародии — потому что не умеют воплотить себя в подобающей форме. Но вновь и вновь сквозь бурные эмоции веет, очищая и просветляя их, Дух; вновь и вновь — в ситуации всеобщего распада — раздается призыв к человеческой общности и над бессмысленным хаосом звучит песнь любви.

Наконец, нелишне еще раз напомнить, что высокое качество экспрессионистской лирики обусловлено и ее интенсивностью. Никогда прежде в мировой поэзии крики, возгласы изумления и тоски, выражающие дух эпохи, не звучали так громко (раздирая и потрясая души), как в неистовых стихах этих провозвестников и мучеников, чьи сердца были ранены не романтическими стрелами Амура, или Эрота, но бедствиями обреченной юности и ненавистным обществом, которое навязало своим сынам многолетнюю кровавую бойню. <...>

Берлин, осень 1919

Карл Шмидт-Ротлуф. Деревянный мост. 1905

Альфред Лихтенштейн

Альфред Лихтенштейн [Alfred Lichtenstein] (1889–1914) – поэт и прозаик. Изучал юриспруденцию в Берлине и Эрлангене, защитил диссертацию по театральному праву (1913). Осенью того же года был призван в армию, в августе 1914-го попал на фронт, 25 сентября 1914 года погиб в возрасте двадцати пяти лет. Его стихи и поэтические зарисовки печатались в журналах "Штурм" и "Акцион".

Ранние публикации Лихтенштейна: "Истории дядюшки Краузе. Книга для детей" [Die Geschichten des Onkel Krause. Ein Kinderbuch, 1910], "Стихотворения и истории" [Gedichte und Geschichten, 2 Bde, 1919].

По мнению Готфрида Бенна, начало экспрессионистской поэзии положила публикация двух стихотворений: "Конца света" (1911) Якоба ван Ходдиса и "Сумерек" (1913) Альфреда Лихтенштейна.

Стихи и прозаические тексты Альфреда Лихтенштейна переведены по изданию: Dichtungen. Gesamtausgabe. Hg. von Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer. Zürich: Arche, 1989.

Альфред Лихтенштейн

А ну-ка я надену каноть...

Стихотворения

Перевод Алёши Прокопьева

Прогулка

В мир тесный входит вечер и раздвигает тень
Тьмой шелковой, луною. Дорожки клонит в лень.

И опиумный ветер — уже в полях, но тих.
Крылами серебрится вдруг пара глаз моих.

Я словно стал планетой, и города — внутри.
Вокруг горят, клубятся и реют фонари.

И небеса от свечки своей зажглись сей миг.
...И там пылает, ходит мой человечий лик...

Пасмурный вечер

В размытом плачем мокром месте тучи —
В гнилых разрывах — промокаем ватой
Зеленый лучик. Дьявольски текучи
Дома, их облик — злой, одутловатый.

Зажглись желтушные огни-посланцы.
Жена здесь, чада, тучный спит папаша.
Накрашенные девки учат танцы.
В театре лицедеи, сволочь наша.

Визжат сатирики, душ инженеры:
День умер. Весь... Осталось только имя!
В зрачках девицы — блеск, легионеры...
Стремится дама всей душой к любимой.

© Алёша Прокопьев. Перевод, 2011

Страх

Лес и поле — всё в осколках, в щепках.
Город газом туч заволокло.
Все умрем. Всё так некрепко.
Счастье хрупко, как стекло.

Черной жижей — время по паркету,
Аромат духов — болото зла.
Выстрелы — из пистолета —
Слышишь? Голова цела?

Атлет

В тапочках растрепанных ходил он
По каморке, взад-вперед-обратно,
В крохотном своем жилище.
Размышлял о сказанном в газетах,
О событиях — в вечерней прессе.
И зевал печальною зевотой,
Так зевать мог только прочитавший
Нечто странное, настигнут мыслью,
Что гусиной кожей — трус отпетый,
Что отрыжкой — записной обжора,
Схватками — беременная тетя...
Может быть, была зевота знаком,
Что пора уже и спать ложиться.
Только мысль его не отпускала.
И тогда он начал раздеваться...

А раздевшись, взялся за гантели.

Песни Берлину

1

Мой скотский брат, Берлин, ты самоцвет.
Фонарный свет твой острый, как колючки.
Когда лечу во тьме сквозь яркий бред
За каждой юбкой, каждой толстой злючкой.

Пьянею вмиг: подмигиванья, шашни.
И обсосавши месяц-леденец —
Луч дней, — обрушился закат на башни,
Пылает лампочкой лицо в багрец.

2

Берлин, нескоро я вернусь сюда.
Безрадостны другие города.
Буду сидеть на горочке один.
И на березе вырезать: БЕРЛИН.

Прощай Берлин, твой наглый свет химеры.
Прощайте улицы, мои аферы.
Ну кто другой здесь вынес столько мук?
Прощайте кабаки. Ваш вечный друг.

3

Пусть ветром благостным несомы, люди,
Блаженные, парят, и мир на лицах.
Но мы, гнилы, отравлены, не будем
Лгать о жильцах небес или жилицах.

По улицам шатаюсь незнакомым.
Дни, полые внутри, крошатся мелом.
Ты, мой Берлин, ты опиум с содомом.
Как больно! Я с тобой — душой и телом.

Capriccio

Так хочу умереть я:
Пусть будет темно и дождливо.
Лишь бы не чувствовать тяжести облаков,
Которые все еще окутывают небо
В мягкий бархат.
Черными лениво зеркалами
Обтекают улицы дома, и фонари
Повисли бисером над асфальтом.
Серебристой мошкарой летучей
Звезды роятся вокруг месяца.
И я где-то там. Посреди. Серьезно
И немного глупо, но со знаньем дела

Изучаю изысканные небесно-голубые ножки
Дамы, в тот самый момент, когда из-под машины
Красным мячиком вылетает
Моя отрезанная голова,
И катится прямо к ней...

Дама еле слышно ругается. Кончиком
Высокого каблука
Брезгливо сталкивает голову
В сточную канаву.

C*arrière*

Две малые пташки скачут у ручья.
Коль ты крылат — зачем *ходить* учиться?
Вот господин мечтает об авто,
А хочет среди звездочек лучиться.

Лифт часто не работает у нас.
Пыхтя, по лестнице шагают строем.
Поэт — тот падает в подвал подчас.
Лишь тот, кто трудится, вершин достоин.

C*умерки*

С прудом играет мальчик у воды.
И ветер весь запутался в осине.
Пропитой бабой небо — жди беды, —
С потекшим гримом, мертво-бледно-сине.

Согнувшись, опираясь на клюки,
Калеки в поле разболтались сладко.
Поэт-блондин рехнется все-таки.
О даму спотыкается лошадка.

К окну прилип дородный господин.
Идет подросток к пухленькой ломаке.
Обулся клоун и сидит один.
Кричит коляска. Лаются собаки.

Возвращение в родную деревню

Когда я был мальцом, весь мир был — пруд,
Бабуля, крыша красная, волов
Из хлева рев, и заросли лесные.
И всюду зелень радостных лужаек.

Там сладко было так мечтать о далях.
И быть ничем, лишь только светлым ветром,
И птичьим щебетом, и книгой сказок.
Свистела вдалеке змея-чугунка...

Смерть мира

Комочек ветра — трупной губкой по
Зеленой коже мира. Вставших рек —
Грохочущей железки — полотно
Еще скрепляет мир, осевший в снег.

В дождливом кроме, в крохотной стране,
Последний город — гордый, жесткий, злой.
И череп криво — помолись-ка мне! —
На труп возлег, на черный аналой.

Моя смерть

Полугорсть моей жизни.
Где она выпадет из ладони?..
Я, как женщина, шагаю мелко-мелко.

Вечер разогнал мои сны.
Спать не приходит на ум.

А ну-ка я надену канотье...

А ну-ка я надену канотье!
Дождь в синеву отмыл закат от скуки.
Как мир горит! Забывши о нытье,
Иду хороший, смирный — руки в брюки.

Пусть утро на меня с камнями — в крик —
Набросится, полуживого муча.
Я ринусь в ночь! Я счастлив в этот миг!
А фонари! А девочки — мяуча!

Г*раната*

Сначала — скупо — барабанный бой
Приносит взрыв, гром, треск в день голубой.

Потом шипение, как взмыла вверх ракета.
Свист рельс. И страх. И тишина. И где-то

Вдруг вдалеке дым, туповатый стук,
И эха странный жесткий темный звук.

П*оездка в сумасшедший дом*

Как жирно рельсы в линии сплошные
Слились — мимо домов, мимо гробов.
Бананы на углу, углы смешные.
Пусть тешатся, не расшибали б лбов.

Растерянные человекозвери
По резкой, мерзкой улице скользят.
Летят трудяги с фабрик, ржавы двери.
Как в лабиринт, устало входишь в сад.

И, запряженный воронымі, зябко
Змей-катафалк расслабленно трусит.
И небо по-над городом — как тряпка...
Геройски и бессмысленно висит.

П*ейзаж*

Как из кастрюли кости — страх берет, —
Лоснятся мерзко улицы в обед.
Тебя не видел я сто тысяч лет.
Девчонку мальчик за косы дерет.

Собаки спят в грязи, им все равно.
Пойти б с тобой под ручку вечерком.
Оберточной бумагой — неба ком,
Где солнце — масла жирное пятно.

Операция

Врачи рвут женщину, в лучах блестит резец.
Разрыв открыт, зияет красным. Кровь, густа,
Вином льет темным в белый таз. Видна киста,
На солнце — розовая. Серо, как свинец,

Свисает голова. Рот впал. Подобно псу,
Хрип издает. Желт подбородок, остр.
Сиделка в холодке, как дружелюбный монстр,
Сосредоточенно вкушает колбасу.

Пейзаж
(*по мотивам одной картины*)

Ветвями тьму рассыпал узкий ствол —
Сияет мрак вкруг нищенских крестов.
Земля чернее вытянулась в ров.
Как месяц мал, медлителен и гол!

А рядом с ним качает парой крыл
Аэроплан повадки щегольской.
И грешники глядят на них с тоской,
Повылезав из сумрачных могил.

Пейзаж с луной

Желтый глаз вверху как мама, с лаской.
Синей скатертью ночь, легкий шелк.
Ясно только, что дышу, хоть сказкой
Стал теперь я, книжка-малышок.

Зданья ловят в окна сны-подарки,
Спящие — карандаши иль кто?
Божьими коровками по ярким
Улицам ползут авто.

Ночь

Мечтательно жандармы стоят под фонарями.
Прохожего завидев, заводит нищий песню.
Могучие трамваи стоят, а ты хоть тресни,
Авто упали к звездам и там парят над нами.

Вокруг домов суровых гуляют проститутки,
Меланхолично задом вертя, как по науке.
Лежат осколки неба на жизни жалкой скуке...
Котов ночные звуки и жалобны, и жутки.

Туман

Мир мягко расплывается в туман.
Деревья обескровленные — в дым.
Лишь тени там, где крикнул аноним.
Сверкающие чудища — обман.

И фонари в такой вот вечер мирный
Жужжат, как в банке пойманная муха.
И месяц, где-то с краю тлея сухо,
Сидит, паук, на удивленье жирный.

А мы, лишь к смерти годные, пустыню —
Шагая вхруст — решили превозмочь.
Печально белые глаза разиня —
Как шпики — в набухающую ночь.

Точка

Сквозь голову померкшую — шары
Блистающие улиц. Больно, жуть.
Мне скоро умереть, уйти, уснуть.
Колючки плоти, как же вы остры!

Ночь плесневеет, луч — фонарный яд —
Зеленой грязью скоро все зальет.
В кулечек сжалось сердце. Кровь как лед.
Мир рушится. Глаза в куски летят.

Пророчество

Вдруг придет — я верю знакам —
С севера дыханье смерти.
Пахнет трупами, бараком.
Всем погибель, всем, поверьте.

Потемнеет неба сгусток,
Когти там чумы-злодейки.
Разорвутся с громким хрустом
Лицедеи, лицедейки.

На конюшне взрывы алы.
Мухи — даже те вспотели.
В воздух гомосексуалы
Полетели из постели.

Треснут стены. Тухнет зверско
Рыба в речке, стоероса.
Все погибнут богомерзко.
Омнибус летит с откоса.

Летний вечер

Все разгладилось, забылось,
Стало легким, зыбким — спит.
Свято небо город с облак
Тихим дождичком кропит.

В обувном все так стеклянно.
Пусто в булочной. И тут.
За фантомом удивленно
Люди улицей бредут.

...Меднорожий кобольд скачет
Крышей, всё скорей, скорей.
Девочки чуть слышно плачут,
Отделясь от фонарей.

Альфред Лихтенштейн

Стихи Альфреда Лихтенштейна

Эссе

Перевод Татьяны Баскаковой

I Поскольку я думаю, что многие не понимают стихов Лихтенштейна, или понимают их неправильно, не вполне...

II Первые восемьдесят стихотворений — лирические. В обычном для нашего отечества смысле. Они мало чем отличаются от поэзии садовых беседок. Тема — потребность в любви, в смерти, в томлении вообще. Поскольку они "циничны" (в духе кабаре), стимулом для их написания могло быть, например, желание ощутить свое превосходство. Из этих восьмидесяти стихов большинство никакого значения не имеет. Они и не публиковались. За исключением одного. (Одного из последних.) А именно:

В ночи хочу укрыться,
Несмелый, голый.
Укутать тело темнотой
И тёплым блеском.
Уйти за всхолмия земные далеко.
Глубоко под скользящее море.
Миновав поющие ветры.
Там встречу я тихие звезды.
Что несут пространство сквозь время.
И живут возле смерти сущего.
А меж них только серые камни,
Одинокие космотела.

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

Вялым подобьем движенья
Миров, что давно истлели.
Потерянный звук.
Никому чтобы не было дела.
И не спал чтоб ослепший мой сон
вдалеке от желаний Земли[1].

III Последующие стихотворения можно разделить на три группы. Первая включает стихи с фантастическими, почти игровыми образами: "Опечаленный", "Калоши", "Capriccio", "Лаковая туфелька", "Бессвязная ругань ресторатора". (Они сперва печатались в "Акционе", "Симплициссимусе", "Марте", "Пане" и других журналах.) Тут несомненно присутствует удовольствие от чистого артистизма.

Примеры. "Атлет": задним планом — демонстрация мировоззрения. Атлет... означает: отвратительно, что человек и в духовном плане вынужден справлять малую нужду. "Калоши": ты в калошах и ты без калош — разные люди.

IV Самое раннее стихотворение второй группы, это: "Сумерки"[2].

Цель здесь — устранить временные и пространственные различия в угоду идее стихотворения. Стихотворение хочет изобразить воздействие сумерек на ландшафт. В этом случае сохранение единства времени в определенной мере необходимо. Единство же пространства необязательно, поэтому оно и не соблюдается. В двенадцати строчках образно представлено воздействие сумерек на пруд, на дерево, на поле, на окно... показано, как сумерки влияют на внешний вид одного мальчика, одного ветра, одного неба, двух калек, одного поэта, одной лошадки, одной дамы, одного господина, одного подростка, одной девки, одного клоуна, одной детской коляски и нескольких собак. ("Образно представлено" — нехорошее выражение, но лучшего я подобрать не могу.)

1. Перевод Алёши Прокопьева. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Вспомните прекрасное стихотворение "Конец света" Якоба ван Ходдиса, напечатанное в первый год существования берлинского еженедельника "Акцион". Дело в том, что А. Ли[хтенштейн] прочитал это стихотворение, прежде чем сам начал писать "подобное". Я поэтому полагаю, что заслуга изобретения нового "стиля" принадлежит ван Ходдису, заслуга же Ли[хтенштейна] скромнее: он лишь развил этот стиль, обогатил его, способствовал его упрочению. [Примечание редактора в первой публикации этого эссе.]

Автор стихотворения не намеревался представить ландшафт, который можно помыслить как реальный. Преимущество поэзии перед живописью в том и состоит, что первая способна создавать "идеальные" образы. Применительно к "Сумеркам" это означает: толстый мальчик, использующий большой пруд как игрушку ("С прудом играет мальчик у воды", "Ein dicker Junge spielt mit einem Teich"), и двое калек, бредущих на костылях через поле, и дама на городской улице, которую в полутьме сбивает запряженная в коляску лошадь, и поэт, который в мучительной тоске размышляет, глядя на вечерний пейзаж (возможно, из окна мансарды), и цирковой клоун, в сером флигеле со вздохом натягивающий сапоги, чтобы успеть на представление, где он должен смешить людей, — все перечисленное в совокупности может дать поэтический "образ", хотя на живописном полотне столько мотивов скомпоновать нельзя. Большинство людей этого не понимают и в "Сумерках", например, а также в похожих стихотворениях не видят ничего, кроме бессмысленного смешения комических впечатлений. Другие даже полагают — ошибочно, — что и в живописи возможны такие "идеальные" образы. (Но вспомните о мазне футуристов!)

Еще одна цель автора — схватывать видимость вещей непосредственно, без излишней рефлексии. Лихтенштейн знает, что человек не "прилипает" к окну ("К окну прилип дородный господин", "An einem Fenster klebt ein fetter Mann"), а стоит за ним. Что кричит не коляска, а ребенок в коляске. Но поскольку видит-то он только коляску, он и пишет: "Кричит коляска". С лирической точки зрения было бы неправдой, если бы он написал: "Человек стоит за окном".

Случайно получилось так, что и на уровне понятий можно сказать, и это не будет неправдой: Мальчик играет с прудом. О даму *спотыкается* лошадка. *Лаются* собаки. Но человек, который захочет научиться *видеть*, посмеется: тому, что мальчик действительно обращается с прудом, как с игрушкой. Тому, что и лошадям свойственно беспомощное движение спотыкания... Тому, как по-человечески собаки дают выход своей ярости...

Иногда и изображение рефлексии бывает нелишним. Фраза "Поэт-блондин рехнется все-таки" ("...wird vielleicht verrückt") производит большее впечатление, чем если бы было сказано: "Поэт неподвижно смотрит перед собой"...

В стихотворении "Страх" и некоторых других, похожих, рефлексия вводится по другим соображениям и выражается в сентенциях типа "Все умрем"... или: "сказкой / стал теперь я, книжка-малышок" (буквально: "Я — только маленькая

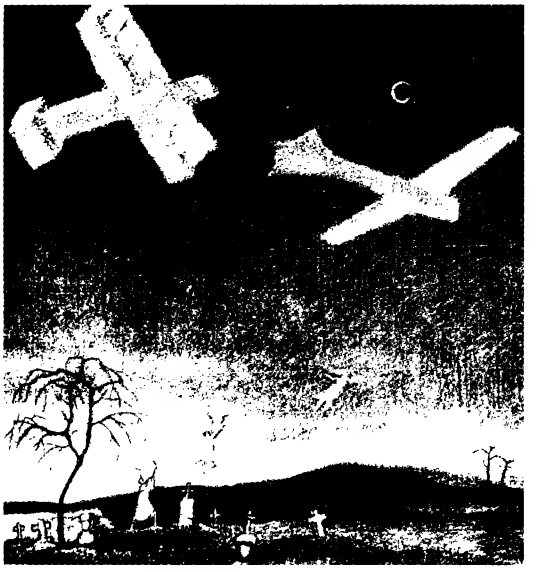
книжка с картинками", "Ich bin nur ein kleines Bilderbuch". — *Т. Б.*)[1] ... Но я не буду здесь на этом останавливаться.

V То обстоятельство, что в "Сумерках" и других стихотворениях явления представлены комически (но само комическое здесь воспринимается трагично: изображение "гротескно"), что внимание привлекается к несбалансированности, несвязанности этих явлений, к случайности их смешения... никак нельзя считать характерной чертой "стиля". Подтверждение тому: в стихах Лихтенштейна "гротескное" не выпячивается, а прячется за "не-гротескным".

Между более старыми стихотворениями (например, "Сумерки") и стихотворениями того же стиля, которые возникли позже (например, "Страх"), прослеживаются и другие различия. Можно заметить, что сквозь ландшафт все чаще как бы проламывается особого рода рефлексия. Вероятно, дело тут не обходится без определенного художественного намерения.

VI Третью группу составляют стихотворения Куно Коэна[2].

Вильмерсдорф



Альфонс Вёльфле. Пейзаж. Рисунок из журнала "Симплициссимус" (1913), описанный в стихотворении А. Лихтенштейна "Пейзаж"

1. Цитата из стихотворения "Лунный пейзаж", см. выше.
2. Куно Коэн — литературный двойник Альфреда Лихтенштейна: часть стихотворений написана от его имени. См. ниже прозаическую миниатюру "Куно Коэн".

Альфред Лихтенштейн

Разговор о ногах

Перевод Татьяны Баскаковой

I

Когда я сидел в купе, господин напротив сказал: “Вам невозможно наступить на ногу”.

Я сказал: “Как это?”

Господин сказал: “У вас нет ног”.

Я сказал: “Разве это заметно?”

Господин сказал: “Конечно”.

Я вынул из рюкзака свои ноги. Дома я их завернул в папиросную бумагу. И взял с собой на память.

Господин сказал: “Что это?”

Я сказал: “Мои ноги”.

Господин сказал: “Взять эти ноги в руки, вы, конечно, можете, но все равно вам далеко не уйти”.

Я сказал: “Увы”.

Выдержав паузу, господин сказал: “Чем, собственно, вы намереваетесь заняться — без ног?”

Я сказал: “Над этим я еще не ломал себе голову”.

Господин сказал: “Без ног вам даже трудно будет покончить с собой”.

Я сказал: “Вы скверно шутите”.

Господин сказал: “Ничуть. Захоти вы повеситься, кто-то должен поднять вас на подоконник. А кто отвернет кран, если вы решите отравиться газом? Револьвер вы сможете раздобыть только нелегально, через какого-нибудь посредника. А ну как пуля разминется с вашей головой? Чтобы утонуть, придется заказать авто и двух санитаров: они дотащат вас до реки, которая потом сама вам поможет выбраться на потусторонний берег”.

Я сказал: “Вас это все не касается”.

Господин сказал: “Вы ошибаетесь; с тех пор как вы сидите в купе, я только и думаю, как бы поскорее убрать вас из этого мира. Или, вы думаете, безногий — такое приятное зрелище? И полагаете, его существование оправданно? Все обстоит прямо противоположным образом: вы наносите ощутимый ущерб эстетическому чувству своих сограждан”.

Я сказал: “Я ординарный профессор этики и эстетики, в университете. Вы позволите, я вам представлюсь?”

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

Господин сказал: “Ну и как же вы это сделаете? Вы ведь, само собой, не можете представить себя — представить, насколько вы невозможны”.

Я меланхолично воззрился на свои культи.

II

Тотчас дама напротив сказала:

“Не иметь ног — наверное, забавное ощущение”.

Я сказал: “Пожалуй”.

Дама сказала: “Я бы не хотела дотронуться до мужчины, у которого нет ног”.

Я сказал: “Я очень чистоплотный”.

Дама сказала: “Я должна преодолеть сильнейшее эротическое отвращение, чтобы даже говорить с вами, не то что на вас смотреть”.

Я сказал: “Что ж”.

Дама сказала: “Не думаю, что вы преступник. Вы, вероятно, человек умный и по своей натуре достойный любви. Но из-за отсутствия у вас ног я при всем желании не могла бы с вами общаться”.

Я сказал: “Человек ко всему привыкает”.

Дама сказала: “То, что у кого-то нет ног, у женщины со здоровым восприятием вызывает неизъяснимое чувство страха. Как если бы вы совершили отвратительный грех”.

Я сказал: “Но я ни в чем не повинен. Одна нога сошла у меня с рук, когда я впервые взобрался на профессорскую кафедру; вторую я потерял, когда, погрузившись в себя, нашел тот важный эстетический закон, что привел к фундаментальным изменениям в нашей научной дисциплине”.

Дама сказала: “И что ж это за закон?”

Я сказал: “Закон гласит: важна только структура души и духа. Если душа и дух человека благородны, все будут находить, что и тело его прекрасно, пусть даже внешне он горбат и уродлив”.

Дама демонстративно приподняла юбку, и я увидел — до самых бедер — дивной красоты ножки, облаченные во всяческие шелка и торчащие, словно две цветущие ветки, из аппетитного тулова.

В то же мгновенье дама решительно подвела итог: “Может быть, вы правы, но с тем же успехом можно утверждать и противоположное. В любом случае, человек с ногами есть нечто совсем иное, чем человек без ног”.

С тем и оставила меня, а сама гордо удалилась.

Журнал “Акцион”, 1915

В публикуемых ниже текстах Лихтенштейн под вымышленными именами изобразил людей своего круга, участников экспрессионистского движения. Кафе "Клёцка" ["Café Klößchen"] — это "Кафе дес Вестенс" в Берлине (Курфюрстендамм, 18/19), где собиралась художественная богема; место рождения двух важнейших экспрессионистских журналов, "Штурма" (1910—1932) и "Акциона" (1911—1932), который у Лихтенштейна назван "Другое А". Куно Коэн (Kuno Kohn) — двойник самого Лихтенштейна; Карл Комарус (Lutz Laus) — Карл Краус, "Дятел" ["Dackel"] — издаваемый им журнал "Факел". Готшалк Занудов (Gottschalk Schulz) — поэт Георг Гейм; доктор Бертольд Бациллер (Berthold Brylle) — писатель и публицист Курт Хиллер (1885—1972), первым назвавший своих друзей-поэтов "экспрессионистами" (1911). Спиноза Пляс (Spinosa Spaß) — поэт и эссеист Эрнст Бласс (1890—1939). Доктор Бруно Бухбильдер (Bruno Bibelbauer) — Готфрид Бенн. Роланд Руфус Мюллер (Roland Rufus Müller) — Альфред Рихард Майер, или Мункепунке (1882—1956), немецкий прозаик, поэт и издатель, переводчик "Футуристических стихов" Маринетти и "Зоны" Аполлинера; человек, которому обязаны своими первыми публикациями Готфрид Бенн, Эльза Ласкер-Шюлер, Альфред Лихтенштейн, Иван Голль и ряд других поэтов-экспрессионистов; в 1937-м вступил в НСДАП и позже был руководителем "Писательской группы" в Имперской палате письменности.

Впрочем, как видно из последнего публикуемого нами рассказа, Куно Коэн был лишь *тенью* Альфреда Лихтенштейна, а потому и мир завсегдатаев кафе "Клёцка" — тоже, быть может, теневой, искаженный мир.

Из набросков к новелле "Кафе 'Клёцка'"

Перевод Татьяны Баскаковой

I
В *кафе* "Клёцка"

НЕДАЛЕКО от Коэна разговаривали за столиком малоизвестные критики, живописцы, поэты и еще какие-то господа. В основном — сотрудники нового журнала "Другое А" и ежемесячника "Дятел" (нерегулярно выпекаемого энтузиастом Карлом Комарусом ради повышения общественной безнравственности). В той же компании сидела красивая барышня, уплетавшая что-то за обе щеки.

Предметом беседы была литературная неполноценность господина Коэна. Поэт Готшалк Занудов, юрист, заявил, что

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

ему вообще непонятно, как это уважаемый доктор Бациллер может хвалить Коэна. Коэн, дескать, все выворачивает наизнанку. Коэн — лгун. Коэн — сплошной гротеск. Даровитый доктор Бертольд Бациллер возразил: "Быть гротескным — не недостаток. Гротеск — это в любом случае мост, это некий путь". А один редактор юмористического журнала, которому в этой компании, собственно, нечего было делать, застенчиво пискнул: "Я тоже ценю все, что гротескно, оригинально, а потому торчит над поверхностью тупоумно-немецкой чернильной топи". Но Карл Комарус крикнул: "А вот я Коэна не ценю! Я причисляю его к тем бездарям, которые пишут, поскольку им больше нечем заняться, — к пачкунам в силу душевной предрасположенности". Гимназист Спиноза Пляс, по-дамски развалившись на стуле, тихо радовался. И злорадно поглядывал на одинокого Коэна. Потом сказал, стараясь скрыть берлинским произношением овладевший им приступ икоты: "А вы и воспринимайте его ик-кротескно, оно вам на пользу пойдет". Все засмеялись.

Коэн некоторое время задушевно понаблюдал за барышней, всех прочих удостаивая разве что презрительным взглядом. Вскоре он поднялся и вышел.

II
Дятел-Комарус

Однажды в особенно размягчающий вечер, наполненный зеленовато-желтыми фонарями, зонтиками и уличной грязью, Дятел-Комарус произвел в кафе "Клёцка" подлинную сенсацию. Он раздал всем присутствующим листки, пропагандирующие изобретенную им "безбожную религию на неоюридической основе". Далее там говорилось, что завтра в ближайшем *кинтопе*[1] состоится учредительное собрание.

На собрание явились все завсегдатаи "Клёцки". Даже Куно Коэн, собственно, не принадлежащий к Клёцковой Клике и враждующий с большинством ее членов, все-таки в *кинтопп* пришел. Готшалк Занудов тихо вознегодовал: "Опять этот мерзавец! Гротескный Коэн, видите ли..." Лизхен Лизель спросила: "Ты о ком?" Занудов сказал: "Да о горбуне-коротышке, вон он идет". Она взглянула в ту сторону. И вздохнула: "Ах..." Роланд Руфус Мюллер, сидевший с ней рядом, доверительно зашептал ей в ухо: "Этот Коэн опасен". Она сказала: "Не понимаю..."

1. Так назывались в Германии палатки, где показывались — в качестве ярмарочного аттракциона — первые немые фильмы. (*Прим. перев.*)

Тут одна дама запела. Когда она кончила петь, Готшалк Зануд ов схватил барышню Лизель за руку. У других после пения тоже стало празднично на душе. Кое у кого на глазах выступили слезы.

Теперь Карл Комарус взгромоздился на стул. Одет он был во все черное, только лицо пурпурно пылало, да на руках ядовито зеленели перчатки. Зрачки его сверкали, как желтые осколки стекла. Воцарилась несказанная тишина. И он провозгласил свою религию. Сказал, что это религия *возвышенно мыслящих пессимистов.* У этой религии нет Бога, зато есть Папа. Папа, мол, — он сам. Далее оратор сообщил, что, следуя примеру католической церкви, просит присутствующих принять догмат Комарусовой непогрешимости. И поделился своим намерением составить в самые кратчайшие сроки Гражданско-молитвенный кодекс (ГМК), где в 2385 афоризмах изложит основополагающие принципы новой религии...

Когда собрание закончилось, присутствующие в полном составе отправились в кафе "Клёцка".

Кафе "Клёцка"

Перевод Татьяны Баскаковой

I

ЛИЗХЕН Лизель приехала из провинции в этот город, чтобы стать актрисой. До́ма все ей казалось мещанским, тесным, отупляющим. Мужчины там были глупыми. Небо, поцелуи, подружки, воскресные вечера — несносными. Больше всего ей нравилось плакать. Быть актрисой в ее представлении значило: быть умной, свободной, счастливой. А в чем это должно выражаться, она не знала. И не пыталась проверить, есть ли у нее талант.

Она восторгалась кузеном Готшалком, потому что он жил в этом городе и сочинял стихи. Однажды, когда кузен написал, что по горло сыт юридической наукой и отныне будет жить в соответствии со своими склонностями, как свободный литератор, она сообщила испуганным родителям, что от их полукрестьянской жизни ее тошнит; она, мол, станет актрисой — в подражание своему идеалу. Ее всячески пытались отговорить. Но ничего не вышло. Она настаивала все решительнее, пускала в ход угрозы. Родители, хоть и с неохотой, в конце концов

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

уступили: съездили с ней в город, сняли ей комнатку в большом пансионе, записали ее в дешевую театральную школу. Попросили кузена Готшалка за ней присматривать.

Готшалк Занудов не забывал о кузине Лизхен. Он водил девушку в кабаре; читал ей стихи в своей богемной берлоге; приглашал и в литературное кафе "Клёцка"; часами, рука об руку, гулял с ней по ночным улицам; тискал ее; целовал. Фройляйн Лизхен была приятно одурманена новыми впечатлениями; но вскоре стала замечать, что все-таки дóма представляла себе многие вещи более привлекательными, чем они оказались на самом деле. Ее раздражало, что директор театральной школы, коллеги, литераторы из кафе "Клёцка" — все мужчины, с которыми она часто встречалась, находили удовольствие в том, чтобы лапать ее, гладить ей руки, прижиматься коленями к ее коленкам, беспардонно ее разглядывать. Даже приставания Занудова ее тяготили.

Чтобы не обижать кузена и не казаться провинциалкой, она редко проявляла недовольство. Но однажды все же ударила его по лицу. Они сидели у него в комнате, он объяснял ей последние строчки своего стихотворения "Усталость". А именно:

Перед окном встал вечер, серый тать!
Пожалуй, нам пора ложиться спать...

После чего сразу вознамерился расстегнуть ей блузку...

Занудова пощечина ошеломила. Он, чуть не плача, сказал Лизхен, что, как она наверно заметила, он ее любит. Больше того, он ей двоюродный брат. Она возразила: блузка-де здесь ни при чем. И, между прочим, он оторвал ей пуговицу... Он сказал, что такого больше не вынесет. Если девушка любит, она должна уступить. А теперь, мол, ему придется искать забвения у кокоток. Она не нашлась, что ответить. Он думал-стонал: "О, о..." Она печально сидела с ним рядом.

Несколько дней Занудов не показывался ей на глаза. Когда же наведался снова, был бледным, даже посеревшим. Под красными глазами, заплаканно-затененными, остались грязные разводы. Голос, однообразно-распевный, звучал манерно, меланхолично. Занудов жалостно рассказывал о своем отчаянье, распутстве, раздерганности. О том, что все радости жизни ему опостылели. Что скоро он призовет смерть. Вольностей кузен себе больше не позволял, зато часто испускал горькие вздохи. Театрально кокетничал влечением к смерти. Стал водить подругу на трупообильные трагедии и сумрачные кинодрамы, на концерты классической музыки в затемненных залах.

Так прошла, может быть, неделя. Они отправились на концерт. По завершении выступления певицы, пока слушатели

громко и долго аплодировали, Готшалк Занудов схватил пальчики Лизхен Лизель, покровительственно притянул ее к себе, прошептал: "Не странно ли, что пение Дамы так сильно хватает за душу!" А потом опять в просительно-плаксивом тоне заговорил о своей любви и о том, что *долг женщины – отдаваться.* Лизхен Лизель ответила, что такая роль ей скучна, противна. Уже стоя у подъезда, она, пожалев кузена (и еще потому, что вспомнила о своей карьере), сказала, что готова терпеть его любовь, если он не будет требовать большего. Занудов в восторге прижал ее к груди. Он еще долго стоял на тротуаре, погруженный в мечты. Пел: "О слезы. О добро. О Бог! О красота. О любовь. О любовь! О любовь..." Потом, как сумасшедший, понесся по улицам. И исчез в недрах кафе "Клёцка".

Лизхен же сидела в своей маленькой комнатке, беспомощно улыбаясь в красноватом свете свечи. Она не понимала мужчин из большого города, они казались ей странными и опасными животными. Она чувствовала себя здесь еще более одинокой. И с тоской вспоминала безобидный родной городок: высокое небо, смешных молодых господ, теннисные турниры, даже скучные воскресные вечера... Расстегнула подвязки, положила чулки и лифчик на стул. Она была безутешна...

II

Сквозь прозрачный летний вечер просвечивало кафе "Клёцка". Упакованное в темно-синий шелк городского неба, с белой луной и россыпью мелких звезд.

В глубине кафе долго сидел, пока внезапно не умер, одиноко дымя сигаретой за крошечным столиком, на котором что-то стояло, горбатый поэт Куно Коэн. За другими столами тоже сидели люди. По проходам сновали мужчины с желтыми или красными затылками; женщины; литераторы; актеры. Повсюду тенями мелькали кельнеры.

Куно Коэн ни о чем особо не думал. Он напевал про себя: "Мир мягко расплывается в туман..."[1]. Тут-то его и поприветствовал поэт Готшалк Занудов – юрист, с большими усилиями проваливавшийся сквозь все экзамены, которым себя подвергал. С ним пришла красивая барышня. Оба подсели к Коэну. Занудов и Коэн были сотрудниками ежемесячного журнала "Дятел", собственноручно выпекаемого энтузиастом Карлом Комарусом ради повышения общественной безнравственно-

1. Первая строка стихотворения Альберта Лихтенштейна "Туман". (*Прим. перев.*)

сти. Занудов стал рассказывать Коэну, что Дятел-Комарус вскоре учредит новую безбожную религию на неоюридической основе и, чтобы оформить это организационно, приглашает всех на учредительное собрание в ближайший *кинтопп.* Коэн слушал, с сомнением покачивая головой. Красивая барышня кушала пирожное. Наконец Коэн печально сказал:

— Комарус — великий и трогательный человек. Но верующими нас уже не сделает даже новый Христос. Мы с каждым днем все глубже умираем в бесплодную вечную смерть. Мы безнадежно разрушены. Наша жизнь так и останется бессмысленной театральной игрой.

Барышня с радостно-ясным лицом, оторвавшись от пирожного, непонимающе глянула на него через стол красно-коричневыми глазами. Занудов погрузился в какие-то мрачные мысли. Барышня сказала, что и у нее вся жизнь — сплошной спектакль. Но ей он не кажется совсем уж бессмысленным. В той театральной школе, где она сейчас готовится к будущей сценической карьере, надеясь стать примой, добиваются очень неплохих результатов. Господин Коэн может как-нибудь туда заглянуть, чтобы лично в этом убедиться.

Куно Коэн по-доброму наблюдал за барышней. И думал: "Какая глупенькая малышка..." Но из кафе он скоро ушел.

На улице его внезапно ухватил за руку поэт Роланд Руфус Мюллер, крикнув:

— Вы уже читали в медицинском журнале статью небезызвестного Бруно Бухбильдера, где он утверждает, будто моя паранойя выражается в том, что я вообразил себя паралитиком! Теперь все кругом поглядывают на меня с любопытством, я в одночасье стал знаменит. Издатель даже выплатил мне повышенный аванс. Но... Не знаю, признаться ли вам... Боюсь, болезнь моя неизлечима.

И он во всю прыть помчался к лучшему винному ресторанчику.

Лошадь, словно хромой старик, ковыляла перед коляской. Горбатый Коэн, удобно прислонившись к стене католической церкви, размышлял о жизни. Он сказал себе: "Как забавно все-таки устроена жизнь. В ней можно только прислониться: к чему-нибудь, как-нибудь; никакой связи при этом не возникает; это ни к чему не обязывает; с тем же успехом ты мог бы двинуться дальше, куда-нибудь. Поскольку я это понимаю, я не могу быть счастливым".

Перед ним остановилась маленькая безголосая сучка: скромно прислушивалась, глаза у нее сверкали.

Огнисто-стеклянный свадебный экипаж, подпрыгивая, прогрохотал мимо. Внутри, в углу, Коэн разглядел бледное лицо

замкнувшегося в себе жениха. Из-за угла вынырнули пустые дрожки, Коэн пошел за ними. Он бормотал: "Исследователь без цели... Лишенный опоры... Не знающий ничего... И при этом — такое безудержное стремление. Понять бы только к чему".

Улицы уже серебристо поблескивали, когда он открыл дверь дома, в котором жил. У себя в комнате он молча и с грустной торжественностью смотрел на прикрепленные к одной стене картины — все сплошь написанные давно умершими людьми. Потом начал стаскивать со своего горба одежду. Оставшись в трусах, носках и рубашке, он со вздохом сказал себе: "Мало-помалу каждый сходит с ума..."

В постели поток мыслей пошел на убыль. Уже на самом пороге сна ему вспомнились красно-коричневые девичьи глаза из кафе "Клёцка"...

Эти глаза и в последующие дни на удивление часто вспыхивали в его сознании. Что казалось странным. Больше того, пугающим. К женщинам у него было особое отношение. В принципе они его не привлекали, его тянуло к мальчикам. Но в жаркие летние месяцы, когда он чувствовал себя душевно сломленным и несчастным, он нередко влюблялся в какую-нибудь похожую на ребенка молоденькую женщину. Поскольку же из-за горба его, как правило, отвергали, а часто даже высмеивали, воспоминания об этих женщинах или девушках были для него мучительными. Поэтому в такие месяцы он принимал превентивные меры. Почувствовав надвигающуюся опасность, сразу шел к проститутке.

Лизхен Лизель захватила его врасплох, хотя сама о том не догадывалась. Напрасно воображал он, какие мучения доставит ему неудача. Напрасно говорил себе, что Лизхен Лизель — одно из тех многих созданий, хорошеньких, но запутавшихся в своем удивительном невежестве и в тоске по счастью, которых на этой земле можно встретить повсюду и которые почти неотличимы друг от друга... Дело кончилось тем, что в один особенно размягчающий вечер, наполненный зеленовато-желтыми фонарями, зонтиками и уличной грязью, маленький горбун оказался под вывеской театральной школы: он стоял там и со страхом ждал свою Даму.

III

Порой налетал ветер, разгоряченный кусачий пес. Солнечный свет, словно вязкое раскаленное масло, обволакивал дома, и людей, и улицы. Возле решетчатой ограды кафе "Клёцка" бессмысленно подпрыгивали кривоногие бесполые человеч-

ки. Ибо по ту сторону ограды колотили друг дружку Куно Коэн и Готшалк Занудов. Те, кому посчастливилось оказаться внутри, наблюдали — комфортно устроившись — за дракой. Посерьезневшая Лизхен сидела за угловым столиком.

Поводом для столкновения послужило вот что: господин Коэн уже много раз провожал фройляйн Лизель от театральной школы до дома. Когда Занудов прослышал об этом, в нем вспыхнула безрассудная ревность. Он начал говорить о Коэне гадости. Лизхен Лизель, видевшая своего кузена насквозь, взялась защищать горбуна. Это разозлило Занудова еще больше. Он очень убедительно заявил, что застрелит себя. Правда, саму эту процедуру кузен временно отложил, но зато стал грозить, что застрелит также и Лизхен. Услышав такое, Лизхен запретила себе с ним встречаться.

Но Лизхен Лизель нуждалась в ком-то, чтобы говорить о повседневных пустяках, казавшихся ей важными. После ссоры с Готшалком она, в силу неизъяснимого женского инстинкта, остановила свой выбор на Коэне. И однажды попросила горбуна прийти на следующий день, около полудня, в кафе "Клёцка": хотела посоветоваться о покупке нового платья, или о трактовке предложенной ей роли, или о каком-то мелком происшествии. Коэн пришел и собирался сразу же осведомиться о желаниях барышни, но тут Готшалк Занудов, с пунцовым лицом, подлетел к нему и обозвал бессовестным совратителем. Коэн попытался снизу залепить Занудову оплеуху. Тогда тот, рассвирепев, размахнулся и, не добавив больше ни слова, нанес ответный удар. Вывеска кафе, на которой еще недавно значилось: "Мой институт теперь здесь, а вход там" (ибо владелец "Клёцки" арендовал помещение у специалиста по нелегальным абортам), — разбилась, упав на землю. Внезапно кулак Занудова весомо опустился на горб Коэна. Кулак в кровь разбился, но и горб тоже пострадал. Занудов, побледнев как труп, крикнул: "Горбун смертельно опасен!" После чего попросил кельнера сопроводить его до станции "Скорой помощи". На Лизхен он даже не взглянул.

Коэна же пострадавший горб не особенно беспокоил. Он снова подсел за столик к фройляйн Лизель и заказал себе стакан чаю с лимоном. Лизхен видела, как сквозь ветхую ткань сюртука все отчетливей проступает кровь. Она обратила на это внимание Коэна, тот испугался. Она сказала, что могла бы перевязать ему рану...

Он с горечью ответил: дотрагиваться до горба неприятно. Она, покраснев от сочувствия, возразила: иметь горб — очень человечное качество. Она сказала, лучше всего зайти к ней домой. Горб, дескать, нужно продезинфицировать, осту-

дить. После она сделает перевязку. Он мог бы провести у нее весь вечер...

Коэн — хоть и не без колебаний, но радостно — согласился. До самой ночи они сидели в комнатке Лизхен. Разоваривали о душе, о горбах, о любви...

Литератор же Занудов словно провалился сквозь землю. В последний раз один знакомый видел его вечером после драки перед обувным магазином: Готшалк будто бы меланхолично и подолгу рассматривал все выставленные в витрине ботинки, одну пару за другой.

Вскоре в редакцию "Пылких героев" — журнала романтического декаданса — пришло заказное письмо, в котором Занудов сообщал, что по соображениям душевного порядка вот-вот лишит себя жизни. Кое-кто истолковал это послание как способ саморекламы, причем далеко не новый. Но большинство сотрудников очень воодушевилось. Волнующее известие обсуждалось во всех газетах.

Почитатели Занудова тут же учредили фонд для поисков его трупа. Один промышленник пожертвовал добротный саркофаг.

Обыскали все леса и луга. Шуровали шестами во всех озерах. Но никаких следов не нашли. Хотели уже прекратить поиски, как вдруг обнаружили поэта, совершенно не похожего на себя, в одной гостинице средней руки, в отдаленном пригороде. Оказывается, он, гуляя в ветреную погоду у пруда, подхватил тяжелую инфлюэнцу и несколько недель провалялся в постели. Его застигли на скрипучей лестнице, где он, закутанный в одеяла, хотел еще раз прорепетировать будущее самоубийство. Друзья без особого труда отговорили Готшалка от этой мысли и с триумфом вернули в город. Саркофаг они пока что сдали в ломбард. На вырученные деньги и на остатки наличности *Трупного Фонда Занудова* был устроен роскошный богемный праздник — — —

Сам Готшалк Занудов, наряженный Фаустом, царственно восседал в углу, воплощая мировую скорбь. Даровитый доктор Бертольд Бациллер появился в образе... тучного литератора, то есть самого себя. Карл Комарус — в папском облачении. Гимназист Спиноза Пляс, известный клёцковский клоун, нацепил латы Зигфрида, а волосы уложил *а-ля Гёте*. Лирик Мюллер вскоре лежал под столом — зеленым упившимся трупом. Куно Коэн, формально помирившийся с Зануловым, пришел в чем был. И с ним — Лизхен Лизель в костюме крестьянки. Остальные — китайцы, шимпанзе, античные боги, ночные дозорные, вельможи и дамы — смешались в радостно вопящее месиво. Вся "Клёцка" собралась здесь.

Лизхен Лизель всю эту пеструю, полную визга ночь протанцевала с горбатым поэтом. Многие посматривали на странную пару, однако смеяться никому не хотелось. Горб Коэна жестко и безжалостно, как угол письменного стола, вторгался в мягкую плоть ближних. Казалось, Коэну доставляет удовольствие вонзать горб в очередного танцора. Ни разу не упустил он случая, чтобы бесстыдно-вежливым фальцетом не пропеть "Пардон", когда какая-нибудь обезумевшая мамзель громко вскрикивала или ее кавалер от всей души бормотал: "Проклятье..." Лизхен Лизель одной рукой держала Коэна за горб, как держат кувшин за ручку, а другой нежно прижимала к груди угловатую голову поэта. Так они и танцевали сквозь анфиладу безоглядных часов...

Но горб Коэна все болезненнее воспринимался другими танцорами. Кое-кто уже отваживался высказать свое возмущение. Устроители праздника обратились к Коэну с ходатайством, чтобы он — в индивидуальном порядке — танцы прекратил. Дескать, с таким горбом человек танцевать не вправе. Коэн спорить не стал. Но Лизхен заметила, что лицо его посерело.

Она отвела его в укромную нишу. И там сказала:

— Отныне я буду говорить тебе "ты".

Куно Коэн ничего не ответил, но ее сострадательную душу принял как подарок в свои трубадурьи водянисто-голубые глаза. Она, задрожав, сказала, что сама не понимает, почему он вдруг стал ей так дорог... Она хотела бы никогда больше не отпускать его руку... Раньше, мол, она и вообразить не могла такого безмерного счастья... Куно Коэн пригласил ее к себе в гости — на завтрашний вечер. Она с готовностью согласилась.

Куно Коэн и Лизхен Лизель были, наверное, первыми, кто покинул головокружительный праздник. Они брели, перешептываясь, по небесно-светлым, залитым лунным светом улицам. Влюбленный поэт своим гигантским горбом отбрасывал на мостовую авантюрные тени.

Прощаясь, Лизхен наклонилась к Коэну. И много-много раз поцеловала в губы. Так расстались Куно Коэн и Лизхен Лизель... Коэн еще сказал: он, дескать, очень рад, что уже завтра она его навестит... Она откликнулась, совсем тихо: "И я... ах... тоже..."

Дома́ вдоль ухоженных улиц стояли упорядоченно, как книги на полках. Луна стряхнула на них голубовато-сизую пыль. Редкие окна еще бодрствовали; светились мирно, словно одинокие человечьи глаза; и взгляд у них всех был одинаково золотым. Куно Коэн, погруженный в свои мысли, возвращался к себе. Тело его опасно наклонилось вперед. Руки

он сцепил чуть пониже спины. Голова упала на грудь. Выше всего торчал горб — авантюрный остроконечный камень. Куно Коэн в этот час уже не был человеком: он обрел форму, свойственную только ему.

Он думал: "Я буду избегать счастья. Быть счастливым означало бы: отказаться от тоски по неосуществимому, составляющей мое драгоценное содержание. Означало бы: допустить, чтобы сакральный горб, которым меня наградила благожелательная судьба и благодаря которому я ощущаю бытие гораздо, гораздо глубже, злосчастнее, многограннее, чем воспринимают его другие люди, — чтобы этот горб деградировал, став всего лишь обременительной внешней данностью. Я хочу, чтобы Лизхен Лизель доросла до еще большего совершенства. Я сделаю эту барышню неизлечимо несчастной..."

Пока поэт Коэн размышлял о подобных тонких материях, поэт Занудов окончательно заколол себя ножом, лежавшим возле тарелки с салатом. Он наблюдал за Куно Коэном и Лизхен Лизель во время их доверительного разговора в оконной нише. Видел, что они ушли с праздника вместе. Он пытался допьяна напоить свое горе, отвлечь его обжорством, но это не помогло. Накачиваясь в течение нескольких часов едой и напитками, поэт Занудов только еще больше обезумел. Дело кончилось тем, что он выкрикнул нараспев: "Смерть — это вещь серьезная... Со смертью шутить нельзя... Смерть — самая насущная потребность..." Потом — боязливо, но гневно — вонзил себе первый попавшийся нож под левый сосок. Брызнули во все стороны кровь и кровавые ошметки салата. На сей раз попытка самоубийства увенчалась успехом.

IV

Лизхен Лизель на следующий день появилась раньше, чем они договаривались. Куно Коэн открыл дверь, держа в руке цветы. Коэн заметно обрадовался, сказал: он почти не надеялся, что она придет. Она обвила руками его костлявое тело, прижала к груди, будто втягивая в себя, сказала: "Дурачок мой горбатенький... ты ведь мне нравишься..."

Они поужинали по-простому. Она его благодарно гладила — всякий раз, как попадался особенно вкусный кусок. Сказала, что останется с ним до полуночи. А потом они смогут отпраздновать ее день рождения — ей уже будет восемнадцать...

Из часов на церковной башне выпрыгнул новый день. Первые его громкие вздохи проникли, словно молитвы-стоны, в зашторенную Коэнову комнату. Там молодое духовное

тело Лизхен стало храмом, где она с трогательной готовностью, несмотря на боль, приносила жертвы горбатому жрецу. Потом выдохнула: "Теперь ты доволен?.." И растаяла в засыпании, в умилении. Укрывшись тонкой кожицей век.

Внезапно по ее телу пробежала дрожь отвращения. Страх вцепился когтями ей в лицо. Распахнувшиеся в крике глаза нависли над горбуном. Лизхен сказала безо всякого выражения:

— *Это,* выходит... и было... счастьем...

Куно заплакал.

Она сказала:

— Куно, Куно, Куно, Куно, Куно, Куно... Что мне теперь делать с оставшейся жизнью?

Куно Коэн вздохнул. Он серьезно, по-доброму посмотрел в ее страдающие глаза. Он сказал:

— Бедная Лизхен! Чувство абсолютной беспомощности, которое захлестнуло тебя, у меня возникает часто. Единственное утешение в таких случаях — быть печальным. Когда печаль вырождается в отчаянье, человек должен стать гротескным. Должен продолжать жить просто *шутки ради.* Должен попытаться в самом осознании того факта, что жизнь сплошь состоит из гадких и грубых анекдотов, найти стимул для внутреннего роста.

Он смахнул пот со лба и с горба.

Лизхен Лизель сказала:

— Зачем ты тратишь так много слов. Я их все равно не пойму. А что ты отнял у меня счастье — некрасиво, Коэн.

Слова ее падали, как клочки порванной бумаги.

Она сказала, ей пора. Пусть, мол, он тоже оденется. Ей неприятно смотреть на голый горб...

Куно Коэн и Лизхен Лизель больше не обменялись ни словом, до самого их прощания — *навсегда* — у ворот дома, где она снимала квартиру. Там он заглянул ей в лицо, взял за руку, сказал:

— Ну, всего тебе доброго.

Она тихо отозвалась:

— И тебе...

Коэн сжался в своем горбу. Сломленный, побрел прочь. Слезы грязнили лицо. Он спиной почувствовал озабоченные взгляды прохожих. Отбежал за угол ближайшего дома. Остановился, вытер глаза платком; всхлипывая, поспешил дальше.

Как болезнь, заползал склизкий туман в постепенно слепнущий город. Фонари стали коварными болотными цветами, покачивающимися на черно-блескучих стеблях. Все вещи и живые существа превратились в дрожащие от холода тени, в размытые движущиеся пятна. Первобытным ящером скольз-

нул мимо Коэна ночной омнибус. Поэт крикнул: "Я опять одинок!" Но тут ему повстречался *большой горбун* на длинных паучьих ногах, в призрачно-прозрачных одеждах. Верхняя часть туловища напоминала шар, лежащий на высокой треноге. Шар сострадательно и завлекающе посмотрел на Коэна — с влюбленной улыбкой, которую туман исказил в бессмысленную гримасу. Коэн тотчас исчез в этой серой жути. Шар охнул, потом понес себя дальше...

Приковылял хромой день. Расколошматил железным костылем остатки ночи. Наполовину уже погасшее кафе "Клёцка" торчало в беззвучном утре, как сверкающий осколок стекла. В глубине помещения сидел последний гость. Куно Коэн уткнулся головой в чужой подрагивающий горб. Костлявые пальцы накрыли ему лоб и лицо. Все его тело беззвучно вскрикнуло.

Впервые напечатано посмертно, в двухтомнике Альфреда Лихтенштейна, в 1919-м

Куно Коэн

Перевод Татьяны Баскаковой

ВОТ уже полгода я живу в этом доме. Из жильцов никто пока ничего не заметил. Я очень осторожен.

Белый костюм принес мне удачу. Зарабатываю я достаточно. И начал откладывать деньги; ибо чувствую, что силы мои на исходе. Часто я вялый, бывают у меня и боли. Кроме того, я толстею и старею. И теперь даже неохотно пользуюсь косметикой — — —

Зато меня больше не проконтролируешь. Освободил меня Куно Коэн. За что я ему благодарен.

Куно Коэн уродлив, он горбун. Волосы у него оттенка латуни, лицо безбородое и как бы растрескавшееся, покрытое сетью морщин. Глаза кажутся старыми, обведены тенями. На шее начинается шрам, похожий на вырытую дождем канавку. Одна нога распухла. Куно Коэн как-то признался мне, что у него костоеда.

Удивительной была наша первая встреча. Шел дождь. Улицы — мокрые и грязные. Я встал под фонарем: хотел рассмотреть, насколько сильно забрызгался. При каждом поры-

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

ве ветра меня знобило. Ноги, стертые тесными ботинками, болели.

Прохожих почти не было. Как правило, они шли по другой стороне. Под защитой деревьев. Подняв воротник плаща. Надвинув шляпу на лоб. На меня внимания не обращали, я стоял себе и грустил.

Вдруг сзади заскрипел гравий. Жестко и неожиданно, я даже вздрогнул. Подошел полицейский, руки за спиной. Шел он медленно. Окинул меня подозрительным взглядом, с гордым сознанием своих прав. Взглянул неприкрыто: он чувствовал себя хозяином положения. И важно прошествовал мимо. Я издевательски хмыкнул, он даже не оглянулся. Полицейский явно меня презирал.

Я зевнул; дело уже шло к ночи. Тут-то и появился *этот*, маленький уродец. Он застыл на месте, увидев меня. У него были несчастные глаза, на губах — смущенная улыбка. Часть лица он прикрыл костлявыми пальцами. И потер ими правое веко, как человек, который себя стыдится. И кашлянул... Я придвинулся вплотную, чтоб он меня почувствовал.

Он сказал:

— Ну...

Я:

— Пойдем, малыш.

Он:

— Я, собственно, гомосексуал.

И взял мою руку. И поцеловал холодными губами.

Журнал "Штурм", 1910

Вальтер Трир. Читатели журнала "Штурм" в "Кафе дес Вестенс". 1910

Альберт Эренштейн

Альберт Эренштейн [Albert Ehrenstein] (родился в Вене 23 декабря 1886, умер в Нью-Йорке 8 апреля 1950) – австрийский писатель. Изучал историю, филологию и философию. В 1911 году переехал в Берлин и вошел в круг немецких литераторов, печатавшихся в экспрессионистских журналах "Штурм" и "Акцион". Много путешествовал по Европе, Африке и Китаю. В 1932 году эмигрировал в Швейцарию, затем в 1941-м – в Нью-Йорк, где жил в бедности. Автор стихотворений (сборники "Белое время" ["Die weiße Zeit", 1914]; "Человек кричит" ["Der Mensch schreit", 1916]; "Красное время" ["Die rote Zeit," 1917]; "Письма к Богу" ["Briefe an Gott", 1922]), фантастически-гротескных рассказов (сборники "Самоубийство кота" ["Der Selbstmord eines Katers", 1912]; "Ни здесь, ни там" ["Nicht da nicht dort", 1916]; "Рыцарь смерти" ["Ritter des Todes", 1926]) и культурно-критических эссе. Переводил китайскую поэзию. Переработал и издал легенды Аффрики. Его самое известное произведение – рассказ "Тубуч" ["Tubutsch"], опубликованный в 1911 году отдельным изданием с иллюстрациями Оскара Кокошки (одна из которых воспроизведена на этой странице). Карл Краус в рецензии на эту книгу ("Факел", 1912, № 343) писал:

...появилось новое поэтическое дарование, которое первым же своим словом порывает со сферой, где искусство довольствуется тем, чтобы служить необязательным приложением к чему-то, что, хотя само по себе никакой ценности не имеет, почитается за главное и называется жизнью. Здесь же мы видим нечто нераздельное: как некий человек сам создает себе жизнь, которую он отвергает, но к которому она достаточно добра, чтобы разговаривать с ним голосом "денщика", и как человек этот от совершеннейших пустяков открашивает себе видения, будто бы перед ним были не пустяки, а райское золотое древо жизни; такой подход – по крайней мере в той облас-

ти, где болтуны и психологи привыкли обрабатывать уже готовые материалы, – есть нечто новое и волнующее. Реальная Линцерштрассе для этого Карла Тубуча вмещает в себя больше неба и земли, чем любая бескрайняя страна, которая может пригрезиться тем, кто умеет грезить.

Рассказ переведен по изданию: Albert Ehrenstein. Tubutsch. In: Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa. Hg. von Karl Otten. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1984. – S. 302–327.

Альберт Эренштейн

Тубуч

Новелла

Перевод Евгения Воропаева

МОЕ имя Тубуч, Карл Тубуч. Упоминаю об этом лишь потому, что кроме своего имени владею лишь немногим имуществом...

Это не меланхолия и не горечь осени, не завершение разросшейся работы, не помраченность сознания, тупо наваливающаяся после долгой и тяжелой болезни; я вообще не понимаю, как погрузился в такое состояние. Вокруг меня, во мне царит пустота, пустыня, я выхолощен, но сам не ведаю чем. Кто или что вызвало это ужасное состояние — великий ли анонимный волшебник, отражение ли в зеркале, выпадение пера у птицы, смех ребенка, смерть пары мух: разбираться в этом, даже просто лишь захотеть разобраться — тщетно, глупо, как и всякое выискивание причины на этом свете. Я вижу только действие и результат; можно констатировать, что душа моя утратила равновесие, в ней что-то надломилось и лопнуло, что внутренние источники во мне иссякли. Основания этому, основания случившемуся со мною я никогда не умел угадать, но самое скверное: я не вижу ничего, что могло бы вызвать хотя бы незначительное изменение в безотрадном моем положении. Потому что тяготит именно внутренняя пустота — абсолютная; так сказать, планомерная — при прискорбном отсутствии ка-

© 1961 Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011

ких бы то ни было хаотических элементов. Дни ускользают, недели, месяцы. Нет, нет! — только дни. Я не думаю, что недели, месяцы и годы вообще существуют; чередуются лишь дни, все снова и снова: дни, которые наползают друг на друга и которые я не в состоянии удержать каким-нибудь переживанием.

Если б меня спросили, что́ пережил я вчера, то ответ мой звучал бы так: "Вчера? Вчера на моем башмаке порвался шнурок". Когда несколько лет назад на моем башмаке порвался шнурок и вдобавок отскочила пуговица, я настолько рассвирепел, что выдумал собственного черта, ответственного за такие проказы, и даже дал ему имя. Горымаац, если мне не изменяет память. Так вот, порвись у меня шнурок сегодня, я возблагодарил бы Господа. Потому как теперь-то я с полным основанием мог бы зайти в лавку, спросить обувные шнурки и на вопрос, чего-де я еще желаю, ответствовать: "Ничего!", уплатить в кассу и удалиться. Или: я скупил бы у мальчишки, пронзительно вопящего: "Четыре штуки за пять крейцеров", его товар и своим благодеянием привел бы в восхищение множество народу. В любом случае такие хлопоты заняли бы у меня несколько минут, а это уже кое-что...

Не скажешь, впрочем, что я особенно наловчился скучать. Это неверно. Наоборот, я с незапамятных пор владел исключительной способностью, можно даже сказать, талантом — коротать время наедине с собой, выискивая среди всех мыслимых занятий самые экзотические.

Доказательство сему: когда на днях мне нужно было пройти на Ганстерергассе, я обратился за справкой к полицейскому, хотя местоположения вышеназванной улицы не знал. Тутто я и сделал одно важное открытие, каковое, по моему мнению, могло бы поколебать большинство всемирных законов. От полицейского несло ароматом розовых духов. Подумать только: надушенный полицейский. Что за contradictio in adjecto[1]! В первое мгновение я не поверил своему носу. У меня даже зародилось сомнение в подлинности этого стража общественного порядка. Быть может, какой-то хитрый преступник, какой-нибудь узурпатор вырядился в полицейский мундир, дабы скрыться от розыска. Лишь данная им справка убедила меня в его неподдельности, настолько убедительно — как у дельфийского оракула — она прозвучала. Теперь оставалось выяснить, все ли стражи общественного порядка распространяют благоухание — например, вследствие какого-нибудь но-

1. Логическое противоречие между определяемым словом и определением (*лат.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

вого постановления, — или же только один полицейский обладает сим свойством и, так сказать, действует на свой страх и риск. Я без колебаний взвалил на себя эту титаническую задачу. Моему внутреннему взору представилась диссертация или еще лучше эссе: "Полицейские и их запахи"... Я обнюхивал одного полицейского за другим, и хотя ни на ком больше позорного пятна не обнаружил, однако же попутно установил, что ни один из них не носит усов, подстриженных на английский манер. Наблюдение, которое по своему значению для науки сопоставимо разве что с другим моим наблюдением, сделанным недавно ценой несказанных усилий. А именно: что ни одно млекопитающее не имеет зеленой окраски.

Установить, подхватил ли тот полицейский свой запах от какой-нибудь горничной или же сам в нем виноват, как-то поиному — на это мне не хватило мужества. С научной статьей "De odoribus polyporum"[1] ничего не вышло. Я не осмелился спросить его прямо. Ибо страж общественного порядка, благоухающий розами... Столь необыкновенный страж общественного порядка наверняка читал если уж не "Раскольникова", то, во всяком случае, "Преступление и наказание". И зная, какой нестерпимый зуд охватывает порой преступника — желание помучить себя и сбить с толку представителей власти, — он просто-напросто задержит меня как злодея, легкомысленно кружащего вокруг арены своего лиходейства. И мне тогда придется признаться — сделать постыдное признание в собственной невиновности.

Малодушие, похожее на то, что я испытал в отношении полицейского, помешало мне полностью разрешить и другие загадки, которые я почуял и распутывание которых составляет мое единственное занятие, содержание моей жизни. Так, совершая свой ежедневный моцион, я частенько проходил мимо некоей торговки овощами — женщины средних лет с вульгарной наружностью и реалистической манерой речи. Торгует она главным образом зеленым горошком. Одну покупательницу, которая отведала сего продукта, но лишь пожала плечами и прошла дальше, ничего не купив, торговка наградила такими титулами, которые ни в смысле их оправданности, ни в смысле разнообразия не уступают титулам какого-нибудь восточного владыки. Старый же воробей каждый день безнаказанно лакомится горошком, торговка его не гонит, он знай себе хватает стручок за стручочком, выклевывает зернышки, а я так и не набрался смелости спросить зеленщицу,

1. "Запахи полипов" (*лат.*).

не вдова ли она. Ведь не исключено, что воробей этот не кто иной, как покойный супруг, который ее навещает и которого она — как подсказывает мое подсознание — неизменно подкармливает!

Из-за своей робости я никогда не внесу ясность в этот вопрос...

Так же, впрочем, обстоит дело и с вывеской одного сапожника: "*У двух львов.* Энгельберт Кокошнигг, городской сапожных дел мастер. 1891". Мировые загадки разгадывать тяжело. Неделями я тщетно ломал себе голову над тем, почему сей почтенный ремесленник завел себе вывеску, которая больше бы подошла владельцу трактира. Быть может, он хотел прославить свое бракосочетание, по времени совпавшее с основанием предприятия, — и один из рыкающих львов символизирует супругу сапожника? Или в тот год Вену посетил всемирно известный укротитель животных, вовлекший в пучину своей славы также и простолюдинов?

Если, чтобы решить эту невыносимую для меня дилемму, я бы захотел безнаказанно проинтервьюировать самого мастера, мне бы непременно пришлось заказать у него пару башмаков. А это — не говоря уж, что мне хронически не хватает наличных платежных средств, — было бы черной неблагодарностью по отношению к моему персональному сапожнику, старому Петеру Кекревиши, который своими историями уже столько раз помогал мне скоротать время. Ладно, пусть он и его творения старомодны — он даже вместо приветствия говорит: "Мои комплименты!", а если я его попрошу о чем-нибудь, отвечает: "Конечно, душа моя!" Зато он добродушен, как канарейка, которая прислушивается к нам, сидя на скорлупе кокосового ореха, прерывает наши слова своим пением и вознаграждает себя сладким лакомством, добытым ударом клюва. Речи этого сапожника тоже подобны пению, подобны тихим песням безропотного смирения. Родился он в Клаузенбурге, там же окончил прогимназию, был лучшим учеником, но потом умер его отец, а опекун, мясник, не позволил ему продолжать учебу. На каникулах мальчику пришлось помогать в мясной лавке, а когда он затем явился к директору гимназии, тот не пожелал его принять: потому-де, что его, разносившего мясо, одноклассники будут дразнить; да и вообще, учебное заведение должно соблюдать приличия... Опекун в конце концов определил его в ученики к сапожнику, так как подручные мясника не захотели терпеть в своем кругу "без пяти минут гимназиста", да и самому мальчику ремесло их было не по душе. Нескончаемое кровопролитие! Однако в 1848 году, когда клаузенбуржцы тоже устроили

у себя заварушку, он принял деятельное участие в событиях — правда, всего лишь в качестве оркестранта... Один из его однокашников, чьи отметки были похуже, чем у него, стал потом директором Венской обсерватории. В нескольких шагах от нее, в пропахшей клеем темной каморке, сидит человек, чья жена работает прислугой, а единственную дочь выдали замуж в Аграм[1]. Человек этот слишком стар, слишком мягкосердечен и беден, чтобы нанять себе помощника. Ему остается лишь извиняться и радоваться, что клиенты — из-за медлительности его работы — не разбежались вовсе... Недавно жена нашла ему небольшой приработок. Я теперь каждый день вижу, как этот немощный человек с дрожащими руками вывозит на прогулку парализованную женщину. За это он получает сущую мелочь, а в воскресный день даже не может позволить себе выпить стаканчик вина. Мало того! Он берет себе из библиотеки этой парализованной какую-нибудь книжку и из-за мелкого шрифта окончательно губит свои полуслепые глаза. В то время как директору обсерватории — надворному советнику, барону, комтуру[2] ордена Франца-Иосифа и так далее — платят лишь за то, что он стаскивает с неба на землю вечные звезды. Он разъезжает в красивом фиакре, живет ни в чем себе не отказывая — а все лишь потому, что ему не довелось иметь опекуна-мясника...

Итак, это моя единственная компания: старый сапожник и — конечно же! — еще разорившийся шляпник, в коем нет ничего примечательного, за исключением разве того, что когда-то он побывал в Мексике вместе с императором Максом[3]. Об этой стране он только и может сказать, что там было ужасно жарко. Тем не менее он остается в моих глазах человеком весомым. Среди моих знакомых нет никого, кто забирался бы дальше... Да и какой-то экзотикой веет от него, когда он произносит протяжно: "Да, в Веракрусе!", а я почитаю своим долгом спросить, что же было достойного внимания в этом городе, и он тогда роняет неизменную свою шутку: "Н-да, в Веракрусе никто не продавал такой славной сливовицы, как туточки"... Я должен каждый раз смеяться, ибо не могу позволить себе испортить с ним отношения. Ведь он служит арменратом[4] и, быть может, когда-нибудь посодействует тому,

1. Старое название Загреба.
2. Глава округа духовно-рыцарского ордена.
3. Фердинанд Максимилиан Иосиф фон Габсбург (1832–1867) — эрцгерцог Австрийский, в 1864 г. ставший императором Мексики под именем Максимилиана I; был расстрелян республиканцами.
4. Общественная должность, ходатай по делам бедных.

чтобы я получил венское гражданство. Со временем я мог бы с толком использовать какое-нибудь теплое местечко...

Раньше я водил знакомство еще с кривоногим доктором философии, который, помимо прочего, читает курс для абитуриентов Академии внешней торговли и знает невероятное множество языков. Зовут его Шмеккер, он занимает большую должность в Центральном банке, работает не покладая рук и даже не мечтает об отпуске. Поэтому я однажды высказал ему свое мнение:

— Конечно, дорогой, если ты собираешься окончить дни директором банка, тебе придется столкнуться и с теневой стороной действительности.

Директором банка он, конечно, станет, однако это "окончить дни" заранее отравило ему всю радость, и теперь, издали заметив мое приближение, он отворачивается.

Когда-то был у меня и один дальний родственник, торговый агент Норберт Шигут. Однажды он неожиданно столкнулся со мной на улице и ни с того ни с сего — желая, видимо, предупредить досужие слухи — торжественным тоном сообщил мне, что хотя, мол, его жена недавно и удрала от него, однако вскоре она снова с покаянием к нему воротится. Я заметил, что подобное в самом деле частенько случается. Что, мол, и мне довелось сначала писать стальным пером, затем перейти к авторучке, а после, разочаровавшись в ней, вернуться к стальному перу, не оставляя надежды когда-нибудь стать владельцем пишущей машинки. Родственник простодушно ответил, что, вероятно, авторучка моя была скверного качества и что как раз сейчас он продает первоклассные американские авторучки. Вдруг на меня напал судорожный смех, и я уже подумывал, не законсервировать ли немного этого смеха на потом, на предстоящие мне безутешные дни, но тут смешной человек покинул меня — с таким оскорбленным видом, будто своим смехом я задел его коммерсантскую честь. С тех пор мы с ним как бы и не состоим в родстве.

В одиночестве блуждаю я по огромному городу. Никто не одаривает меня вниманием. В лучшем случае — то в одном месте, то в другом — меня облает какой-нибудь пинчер, трусливо бегающий по платформе проезжающего мимо товарного фургона. Часто мне хочется тявкнуть ему в ответ. К сожалению, приличия такого не допускают. Приличиями пренебрегать нельзя. Но получается в итоге, что я не могу завязать сколько-нибудь близкие отношения даже с пинчером.

Прежде я хоть сочинительством занимался. Но когда я последний раз заглянул в чернильницу, в ней лежали две мухи. Утопшие.

Что тут произошло, двойное ли самоубийство на почве любви... или случайное падение в стеклянную пропасть из-за пришедших в движение пылинок... установить уже не удастся. Однако понятие "слава" во мне разлетелось вдребезги: кто знает, чем эти мухи были для своего народа! Меня охватил ужас; чтобы стряхнуть его, я отправился погулять, очутился недалеко от железнодорожной станции Каленберг и увидел — рядом с неказистым домиком, принадлежащим дорожным служащим, — как на навозной куче старый и молодой петухи сражаются за мировое господство. Целиком захваченный этим событием, я возвратился домой, а на следующее утро весьма удивился, не обнаружив ни в одной газете даже малюсенькой заметочки о борьбе сих гигантов за гегемонию на куче навоза. Известие же о душераздирающей кончине двух мух, вероятно, разлетелось по свету уже после того, как был сверстан очередной номер.

Два петуха вели борьбу с напряжением всех сил — это вам не показуха на боксерском ринге, тут все происходило по-честному, но без единого слова! Вероятно, именно поэтому... Короче, на меня как бы возлагалась обязанность преподать урок газетам всего мира. Однако, если иметь в виду ту диаметральную противоположность мировоззрений, что отделяет меня от издателей иллюстрированных журналов для широкой публики, а также различия между вещами, которые они и я, в силу своей внутренней организации, считаем важными, шансов отстоять собственное мнение у меня было очень мало. Конечно, если бы сорвавшиеся в пропасть мухи были владельцами какого-нибудь повидлового рудника и носили фамилию Поллак, а петухи... если бы один из них был гордостью австрийского спорта, шахматным гроссмейстером Папабиле, а другой — претендентом на звание чемпиона мира... Тогда да, тогда невозможно было бы пройтись по улице без того, чтобы на каждом втором шагу на тебя не пялились бы, как из засады, ничем не примечательные лица этих полубогов... Нет, лучше уж мы обойдемся без их полубожественной помощи, а свои проблемы будем улаживать сами. Что же касается петухов, то тут я вряд ли мог бы что-нибудь изменить: как человек пишущий я бы не стал принимать ничью сторону, не стал бы насильственно вмешиваться в ход сражения. Точно так же далек я от мысли осквернить мирный сон двух упавших в чернильницу смерти мух посредством эксгумации тел и их последующей кремации... Я оставил погибших в том месте, куда их забросила судьба. Если вспомнить, что самые дерзкие подвиги, как правило, остаются безвестными, мое решение никого не удивит: все, что я еще буду сочинять в будущем, я намерен записывать карандашом — дабы, так сказать, сделать эти записи еще более бренными; что же касается моего

благочестивого отношения к мухам, то тут, скорее всего, сказалось свойственное мне себялюбие. Ибо что может лучше соответствовать теперешнему моему настроению, нежели запах их разложения — для иных, более здоровых натур, вряд ли вообще ощутимый?

Наконец я собрался с духом и купил себе указатель улиц. Мне, вероятно, уже давно следовало это сделать. Люди вроде меня, чей центр тяжести лежит за пределами их собственного Я, где-нибудь во Вселенной... и которые, словно воск, вбирают каждое впечатление... Такие люди должны постоянно подкармливать свой сенсориум[1], пусть даже обычными вывесками, — чтобы преодолевать зияющую пустоту.

Я путешествую... в малом масштабе. Тироль — красивая земля, но бедекеры[2] там скоро будут расти на деревьях; а кроме того, подавляющее большинство людей путешествуют, захватив с собой привычные условия жизни... в виде своих родственников и друзей. Но тогда совершенно безразлично, куда отправиться: мы ведь отправляемся туда вместе. Не можем оставить друг друга дома. Меня такой способ путешествия не прельщает. Если уж путешествовать, то — во времени. Я не прочь был бы поговорить с каким-нибудь господином из XIV столетия. Мне хотелось бы также засвидетельствовать свое почтение господину Менемптару — древнеегипетскому поэту, лирику с ярким вокальным даром, всемирно известному автору цикла гимнов "Нильскому крокодилу"; но нынче я, к сожалению, нахожусь в такой скверной форме, что не смогу посредством виде́ния или галлюцинации заставить этого замечательного мастера явиться передо мною. Инженеры! Скорее стройте железную дорогу времени! Нет, пока кондуктор... с глобусом на часовой цепочке... не выкрикнет: "Кембрий! Конечная остановка! Просьба всем выйти из вагона!", до тех пор я в таких делах не участник. Ах! Да даже и тогда — нет; потому что, как только случится нечто подобное, там непременно окажется и господин Поллак, который оставит в Кембрийском периоде промасленную бумагу от своих бутербродов. А уж такого этот период точно не заслужил. Я уже понял: лучше мне совершить прогулку здесь, по Линцерштрассе, потому что это вторая по протяженности улица Вены... Я бы и сам с удовольствием перевоплотился во вторую по протяженности улицу Вены... Мне бы тогда стало легче.

Впрочем, что же там можно увидеть? Немного. Возле одной лавки, где выставлены на продажу зонты, торгуют с лот-

1. Совокупность органов чувственного восприятия (*лат.*).
2. Путеводители, издаваемые немецкой фирмой "Бедекер".

ка книгами, бумажные полосы расхваливают последний бестселлер, а по соседству другие такие же полосы возвещают, что наконец поступила в продажу сельдь. Одни назовут это гениальной организацией городской жизни в *не*-азиатской метрополии, другие, деревенские, наоборот, будут лезть на стенку, столкнувшись с подобным хаосом. Я же вообще не знаю, где здесь зонты, где книги и где селедки: перед моими глазами все различия расплываются, становятся слишком мелкими, чтобы в столь разных, как думают некоторые, предметах я мог бы углядеть еще что-то, кроме незначительных разновидностей одной и той же материи... Разновидностей, которые вечно повторяются, меняются же только свойственные человеку способы выражения. Поэтому, выпустив из рук книгу, я говорю: "Кажется, эту шляпу я уже где-то видел". А съеденное жаркое из фальшивого зайца наводит меня на мысль, что и здесь дело не обошлось без модного дарования, что в основе таких произведений — что литературных, что кулинарных — лежит один и тот же понятийно-тематический комплекс, иначе они были бы невозможны. Думаете, я мыслю парадоксально? Я лишь научился этому у одного пьяного.

Был вечер, я возвращался по Линцерштрассе, чтобы по дороге домой закрепить для себя в памяти дома́ также и в обратной последовательности, как вдруг на меня наткнулось шатающееся *нечто* и вопросило:

— Кудай-то меня занесло?

Я ответил ему, что мы, мол, находимся на второй по длине — в настоящее время — улице Вены, на Линцерштрассе.

— Такой ваще нет, — возразил он.

— Вы несомненно переусердствовали с Шопенгауэром, мил человек!

— Нее, здесь вы сугубо ошибаетесь, это был рислинг "Цеблингер", — ответствовал незнакомец, которого мог бы адекватно изобразить разве что господин Палленберг[1], и я задумался, не помог ли часом Дионис и самому Шопенгауэру прийти к его знаменитой теории. Лорд Байрон, его предшественник, будто бы тем же путем пришел к женоненавистничеству. Теория пьяного имела свои резоны, ибо действительно: отнимите у Линцерштрассе время, и от нее ничего не останется, кроме материи, которая — то там, то тут — позволяет себе пошутить, преобразившись из кембрийского ландшафта во вторую по протяженности улицу Вены...

1. Макс Палленберг (1877—1934) — австрийский комический актер и опереточный певец; в 1908—1911 гг. играл в венском Театер-ан-дер-Вин.

— Ну, и где ж мы теперь? — спросил усталый голос.

— На Линцерштрассе, — разозлился я.

— Неужто опять! — последовал ответ...

Нужно было вдрызг нализаться кислым вином, чтобы заново открыть закон Вечного возвращения[1]. Мудрец и сумасшедший, сумасшедший и пьяный — в чем же тогда разница между ними? Может, мудрость великих философов не столь уж и значима, ежели та бацилла, что возбуждает мудрость, мало чем отличается от других бацилл, не таких почтенных... Или, напротив, орфические изречения этих господ обретают бóльшую достоверность, оттого что в любое мгновение могут излиться и из ничем не заторможенного подсознания обыкновенного пьяницы, который отрешается от мирской суеты посредством вина?.. Тут великий незнакомец остановился и попытался предотвратить падение уличного фонаря... А я, глупец, двинулся дальше... Потом я, разумеется, пожалел, что не продолжил поучительного разговора с ним, не узнал — по крайней мере! — каким образом он пришел к догадке о *не*существовании Линцерштрассе. Но в тот момент, преисполненный радости, оттого что был вообще удостоен разговором — радости по поводу этого великого, по моим меркам, события, — я быстрыми шагами направился к дому... Возможно, торопясь еще и из опасения, что какой-нибудь полицейский, увидев, как я стою возле пьяного, примет меня за вора и арестует.

Ни один полицейский, однако, не появился. Из предосторожности. Потому что вокруг шлялся всякий сброд, прохожие не очень деликатно задевали меня, и, поскольку вечер прямо-таки набухал авантюрами, я смирился с мыслью о возможном ночном нападении и уже решил действовать на опережение — добровольно отдать первой же подозрительной личности свой кошелек и часы, с пожеланием пользоваться ими впредь в свое удовольствие...

Впрочем, мне было бы непросто расстаться со своими часами, источником бессчетных маленьких удовольствий. Как часто в каком-нибудь парке, когда я слишком уставал, чтобы наблюдать за одним из пожилых господ, в свою очередь наблюдавших за играющими в мяч или в диаболо ребятишками... Когда время начинало свертываться, как кровь, и, казалось, замыкалось в вечность... Как часто в такие мгновения я приближался к одному из мальчишек и принимался его уговаривать:

— Не будете ли вы столь любезны спросить у меня, который час?..

1. Идея Вечного возвращения принадлежит Фридриху Ницше, впервые она посетила его в 1881 г.

Я полагаю, что в сфере вежливости заходил непревзойденно далеко — куда уж дальше. Пожилые господа, по крайней мере движениями трости, выражали неодобрение, однако меня это не заботило: они ведь были моими конкурентами по части сбыта времени... И если какой-нибудь храбрый мальчишка исполнял мою просьбу, что иной раз все же случалось... Тогда крышка моих часов отскакивала, и я с хронометрической точностью сообщал, как далеко вперед уже продвинулся день... испытывая не меньшее удовольствие, чем конфирмант, который впервые в жизни выступает в качестве вестника времени... Отсюда легко заключить, как неохотно я отдал бы другому свои часы, сей жизненно важный для функционирования моего дела предмет... Не исключено, что бродяги предпочли со мною не связываться: проезжающие мимо мусороуборочные машины и их водители, к которым я старался держаться поближе, спасли меня от опасности и избавили от необходимости выполнения моего плана...

Если уж какой день начнется богатым на происшествия, он, как правило, получает не менее животрепещущее продолжение: уборщики подземных каналов поднимали решетки люков и намеревались, подобно Геркулесу, спуститься в преисподнюю. Когда я увидел их, во мне открылась старая рана: проснулось неутолимое желание быть супругой уборщика канализационных трасс. Большинство других женщин изменяют мужу днем, эти же могут — не рискуя быть застигнутыми с поличным — предаваться подобным утехам по ночам. Я порекомендовал бы эту тему вниманию наших драматургов. Великодушно уступаю им ее. Я вообще всегда стараюсь поддерживать отечественную индустрию...

Нет, домовладелец, который заставляет меня так долго ждать, не вправе более предъявлять мне какие бы то ни было упреки. Когда в свое время на бланке моей прописки он прочитал в рубрике "религия" — "греко-парадоксальная", а в рубрике "род занятий" — что я, дескать, добиваюсь небольшой должности в Chorus mysticus[1], его реакцией были слова: "Ну ясно, этот тип,

1. Мистический хор (*лат.*). "Мистическим хором" завершается "Фауст" И. В. Гёте:

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь в достиженье.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Перевод Б. Пастернака.

как мы с женой полагаем, еще ни разу не жил в доме 'У трех коней'[1]". Ему не следовало произносить подобную реплику. С помощью топографического указателя улиц я собираюсь серьезно подготовиться к экзамену на извозчика. Или еще лучше: не вступить ли мне в сообщество изобретателей? Что же я изобрел? Да я могу запатентовать — в качестве мухоловки — свою чернильницу! Я тотчас сообщил домовладельцу об изменении моего гражданского состояния. Тот посмотрел на меня заспанно и неуверенно, после получения должной мзды за позднее возвращение даже пожелал мне "Спокойной ночи!" и, шаркая шлепанцами, поплелся к своей кровати. На челе этого мыслителя было, однако, начертано: "Да что вы о себе возомнили? Вам бы не мешало проспаться!"... Изобретатель? Сие не исключает, что, быть может, уже завтра я облачусь в наряд кучера или торгующего цветной капустой словака, дабы свести знакомство с женой какого-нибудь уборщика подземных каналов и подвергнуть испытанию ее супружескую верность... Впрочем, нет, этого я делать не стану, я больше не чувствую в себе достаточных сил. Под скептическим взглядом домовладельца вся моя энергия испарилась. И когда в свете оплывающего свечного огарка я прочитал на визитной карточке, украшающей дверь моего *апартамента с отдельным входом*, что-де являюсь "Господином Карлом Тубучем", я, совершенно этим уничтоженный, только и смог тихо выдохнуть: "Неужто опять!.."

Часто ночью я внезапно вскакиваю с постели. Что такое? Ничего, ничего! Неужели никто так и не захочет ко мне вломиться? А я ведь все заранее рассчитал. О, я не хотел бы оказаться на месте этого грабителя. Не говоря уж о том, что (за исключением денщика[2] Филиппа да еще, пожалуй, указателя улиц) взять с меня совершенно нечего, я честно и откровенно признаю: хоть я и не знаком ни в малейшей степени с бедолагой, о котором идет речь, однако предполагаю, что покушение на мое жилище для него закончится смертью. Перочинный нож, обнаженный и готовый к убийству, лежит на ночном столике. Под столиком же бодрствует денщик Филипп, готовый к броску... Неужели никто так и не заберется ко мне... Я жажду встречи с убийцей.

Ах, если бы меня, по крайней мере, мучила зубная боль! Тогда я мог бы три раза подряд сказать "абракадабра"; священное слово "цып-цып", должно быть, тоже оказывает маги-

1. "У трех коней" — известная венская гостиница с увеселениями.
2. Денщик — приспособление для снятия сапог, обычно в виде массивного бронзового жука-рогача.

ческое действие... Но даже если и после этого моя зубная боль не утихла бы, я ни за что не пошел бы к зубному врачу — нет, я бы стал холить и лелеять свою боль, не позволяя ей угаснуть, пробуждая ее снова и снова. Ведь это было бы хоть какое-то ощущение! Но, на беду, здоровье у меня железное.

Ну хоть бы какое горе вонзило в меня свои когти!.. Только у других, у соседей, есть это малоценимое счастье. Здесь, в доме, живет одна состоятельная супружеская пара, оба неплохо зарабатывают: она — продавщица в большом магазине модных товаров, он — старший почтовый инспектор; у них только один ребенок, и они ни в чем себе не отказывают. Недавно у инспектора умер папаша, уже двадцать лет живший с ним вместе. Дело случилось в праздничные дни, и, следовательно, время их не поджимало. Но эти нелюди назначают погребение на утро, поднимаются ни свет ни заря — только ради того, чтобы к половине восьмого успеть доехать до центрального кладбища на трамвае, за шесть крейцеров!

Если бы у меня умер кто-то и имелась бы причина о нем скорбеть, я раскошелился бы по меньшей мере на фиакр. Вот такие дела: у людей, которые не желают скорбеть, умирают родственники... У меня же... Мне не дано пережить ничего подобного; я, так сказать, — человек, опирающийся на пустоту...

Шестеро ребятишек, мирно жуя хлеб, сидят кружком вокруг дорожного рабочего, старательно укладывающего булыжники — три справа, три слева, — и с изумлением наблюдают за его работой; я бы тоже охотно присел рядом с ними, хотя бы для того, чтобы насладиться удивлением и смущением милого уличного труженика. Невозможно! При нынешнем состоянии медицинской науки моя скромная радость уж конечно бы омрачилась краткосрочным интернированием в соответствующее заведение...

Обедаю я ежедневно в ближайшей колбасной. Там всегда можно видеть одни и те же, словно вытесанные из дерева лица: загнанные приказчики с сигаретой во рту; спешащие модистки, у которых даже нет времени уронить носовой платок, когда в этом возникает нужда... бедные пожилые люди, странствующие или приезжие, — у каждого из них найдется часть тела, которую стоило бы показать врачу... Почти все посетители уже меня знают... Даже горбатый мелочный торговец, который, суетливо лавируя между столиками, предлагает направо и налево коробки спичек, карандаши, запонки, почтовую бумагу и подтяжки. Как уже сказано, здешний народ меня знает; но придет ли, наконец, хоть кому-то из этой компании в голову спросить,

почему я ем в красных лайковых перчатках? А ем я в перчатках только ради того, чтобы меня об этом спросили и я мог ответить: "Я имею обыкновение в рассеянности обкусывать ногти; так вот, чтобы этого не происходило, чтобы они спокойно росли и достигли полного совершенства, я и ношу перчатки..." Напрасно купил я эти лайковые перчатки. Посетители колбасной считают меня то ли слишком сумасшедшим, то ли слишком утонченным, и на такой вопрос не отваживаются... Никто не станет выведывать мою подноготную, даже Текла — бледная, с черными кудряшками официантка, каждодневно спрашивающая, не желаю ли я к колбаскам огурцов, горчицы или хрена... Даже Текла, которой я всегда пододвигаю три крейцера, не облегчит мне душу этим напрашивающимся вопросом — хотя уж ей-то, казалось бы, сам Бог велел...

Боюсь, что для меня это плохо кончится. Я соскальзываю во все более двусмысленные сферы. Конечно, люди, благословенные даром моральной нечистоплотности, — все эти преступники, начиная с великого каннибала Наполеона и кончая маленьким мальчиком, который стащил сливу и, преследуемый сынишкой бакалейщика, кричит "Мама!", но для верности еще и сует добычу в рот, — все эти существа по праву находятся под покровительством природы: чаще всего они защищены нехваткой совести и исключающей всякое раскаяние забывчивостью; достойные восхищения индустриальные акулы с такими качествами, которые дураки, далекие от теории Дарвина, называют *материализмом нашего времени*, сиречь *американизмом*, — они тоже морально оправданы: точно так же, как оправдано поедание говядины и существование охотников покататься на верблюдах, при наличии верблюдов как таковых. А вот что никак нельзя оправдать — это когда ты крадешь у других драгоценное время и причиняешь им зло безо всякой для себя выгоды. Я же со скуки, чтобы потолкаться среди людей да познакомиться с ними, частенько поднимался к предпринимателям или домохозяевам, которые публиковали объявления о найме... Представлялся им домашним слугой, учителем средней школы, бухгалтером, гравером, корреспондентом, гофмейстером, камергером и так далее. И после тягучего невразумительного разговора, приводившего хозяина в полное замешательство, я всегда откланивался со словами, что намереваюсь, дескать, подумав еще на досуге, при случае зайти повторно. Человек снисходительный еще мог бы, пожалуй, назвать это относительно безобидной шуткой. Куда хуже, развязнее и коварнее ведет себя тот, кто преднамеренно усаживается на предназначенные для любовных парочек скамейки, сам ничего такого не

делает, а только читает газету, пока еще светло, и вынуждает отчаявшихся влюбленных обратиться в бегство... При ограниченном количестве мест для сидения его ненавидят и чешские кормилицы, которые обычно позволяют обрюхатить себя только на скамейках Кайзер-Вильгельм-ринга[1]... Его боятся долговязые босняки из Вотивного парка, равно как и пехотинцы полка "Дойчмайстер" из парка Аугартен... Он же продолжает эту игру до глубокой ночи. Якобы лишь для того, чтобы собрать статистические данные о времени, отделяющем первый поцелуй от премьеры любовного объятия...

Спрашивается, почему же я не бросил эти пошлые удовольствия и не нашел для себя лучший способ времяпрепровождения? Есть ведь свои преимущества даже в том, чтобы стать владельцем собаки: вследствие многообразия соответствующих обязательств, поглощающих уйму времени; насколько же те простые и безобидные удовольствия, что дарит хозяину бедное животное, затмеваются наслаждением, которое способна дать только женщина!

Смею возразить: если уже у Гомера сказано: "Всем человек пресыщается: сном и счастливой любовью, / Пением сладостным и восхитительной пляской невинной"[2], то какие же ощущения, какую усталость должен испытывать наш современник? У меня в ушах еще звучат выкрики венских барышень в момент экстаза: "Ах!", "Ох!", "Господи!" и "Ты действительно меня любишь?"; а если барышня еще и поэтическая натура, то она, небось, прощебечет "Тири-ли-ли!" Даже заткнув себе уши, я слышу "Ай", "Ой!" и "Уй!" венгерок. Берлинка же предпочтет проворковать: "Как вкусненько!". Единственными, кто ничего не восклицал, были цыганки; однако тому, кто мечтает о любовном сближении с ними, лучше оставить наручные часы дома... И он может считать, что ему крупно повезло, если очередная Трантира или Шофранка не назовет его отцом своего ребенка, хотя на ту же честь мог бы по праву претендовать весь офицерский корпус ближайшего гарнизона... Да, еще у одной хватило благоразумия помалкивать... У Мариши, жены деревенского старосты из Попудьина. Она любила, словно отреза́ла себе краюху хлеба. Все ее движения были исполнены механической надежности. Никогда не забуду, как мы впервые нашли друг друга. Это случилось наутро после ее свадьбы, о чем я не знал: Мариша, тогда еще мне не знакомая, косила на влажном от росы лугу и, про-

1. Часть Рингштрассе в Вене, сейчас называется Паркринг (Венский городской парк).
2. "Илиада". XIII, 636–637. Перевод Н. Гнедича.

двигаясь вперед, покачивала бедрами... Короткие, до икр, юбки непрерывно колыхались... Я праздно проходил мимо и не мог отказать себе в удовольствии наклониться, чтоб погладить цветущие щеки и подбородок красивой молодой женщины. Она залилась румянцем, однако не воспротивилась; смерть стояла за моею спиною — крестьянин с косой. А у меня хватило присутствия духа сказать:

— Сударыня, так вы позволите мне сегодня во второй половине дня пособирать шелковицу в вашем винограднике?

Крестьянин таращил глаза, как бык. Она же, склонившись еще ниже, словно хотела помочь мне найти какую-то упавшую вещь, ответила утвердительно, и уж вечером-то в винограднике меня ждали не только тутовые ягоды...

А когда ее муж и мамаша отправились паломниками в Сассин, она дала мне об этом знать. И я тайком пробирался в комнату к Пахнущей-Хлевом; а затем в темноте, лавируя между навозною кучей справа и навозною жижей слева, выбирался обратно — воспевая чреватою опасностями любовь Джахангира Мирзы и красавицы Маасумех Султан-Бегум[1]... Мое воодушевление, однако, вскоре пошло на убыль из-за удручающего несоответствия между возвышенными чувствами и копеечно-злорадной судьбой: ведь даже экономически невозможно длительное время производить амброзию, самому при этом питаясь дерьмом... Мой несчастливый дар — представлять себе даже самую любимую подругу в виде скелета (из-за чего объятия порой переходят в рыдания), а также страх перед законным супругом в конце концов вынудили меня распроститься с Маришей... Ах, оставьте меня с вашей любовью! Скорей уж я завел бы собаку. У бездетной жены моего домовладельца есть собака, которую я высоко ценю. Молодой карликовый бульдог; во дворе держится избранного круга детей: когда они приносят ему вареную свеклу, телячью печенку или жареные колбаски, он откликается на клички Шнуди, Пуффи, Буби и еще десяток других. Если же кто-то хочет просто так к нему подольститься, этот янки игнорирует все призывы. На того, кто проявляет назойливость да еще, как некоторые вдовы, пытается повязать ему на шею розовый бант, он предостерегающе рычит и может

1. Имеется в виду могольский император Джахангир (1605–1627). Титул Джахангир (Завоеватель мира) принял, став императором, Селим, преемник Акбара Великого. Падишах Бегум — титул, который император даровал своей любимой супруге Нур Джахан. Маасумех Султан-Бегум — жившая на век раньше него супруга первого могольского императора Бабура (1483–1530); их дочь с таким же именем упоминается в рассказе Альберта Эренштейна "Смерть Захир-ад-дина Мухаммеда Бабура, или Возвращение сокола".

при случае укусить. Свойственное ему многообразие реакций, готовность броситься, как молодой бык, на каждого, кто взмахнет у него перед носом платком или листком бумаги, и, не в последнюю очередь, образцовая самодостаточность сделали его моим идеалом. Он может часами лежать на месте и, нисколечко не скучая, гипнотизировать одну и ту же кость; ни один учитель не бросит ему с иронией: "Вы, голубчик, далеко зайдете..."; он глубоко усвоил и больше не задумывается об этом: дальше себя самого все равно не зайдешь. Я же, когда мне надоедает быть собою, поневоле должен становиться кем-то другим. Обыкновенно я — Марий[1], сидящий на развалинах Карфагена. А иной раз я — князь Эксенклумм: я поддерживаю любовную связь с одной оперной певицей, я с готовностью даю интервью главному редактору столичной газеты Арманду Шигуту о торговом договоре с Монако, я запрещаю своему камердинеру Доминику (его роль играет денщик Филипп) допускать ко мне кого бы то ни было, за исключением баронессы фон Зубен-Боль... Но как только бесконечные "Ваша светлость..." да "Ваша светлость..." начинают действовать мне на нервы, я становлюсь прославленной актрисой, отвешиваю этому ничтожеству — директору театра — пощечину, которую он давно заслужил, или же, желая отомстить, обрушиваю на его голову кресло... Я как раз собирался, чтобы отдохнуть от непривычного напряжения, перевоплотиться в поэта Конрада Зельтенхаммера и молча выкурить папиросу в кафе "Символ". Но течение моих мыслей прервал денщик. Ему-де осточертело все время представлять слуг, директоров театров, развалины Карфагена или пачки папирос; он мечтает тоже хоть раз побывать в шкуре князя, героини или драматурга.

— Ты сапог, — сказал я ему. — Сапог! Тщеславие — первая ступень к краху.

— Хозяин, — ответствовал он. — Хозяин! Я ведь не какой-нибудь обыкновенный денщик.

— Само собой. Денщик, состоящий у меня на службе, не может быть заурядным денщиком.

— Я не то хотел сказать.

— Может, в твоих жилах течет кровь богов? Ты что — заколдованная принцесса или тот слуга, стягивавший сапоги, прелюбодейство с которым Зевс инкриминировал Гере?

— Нет, но я все-таки происхожу из древнего рода. Знай же: я прямой потомок того знаменитого денщика, которого

1. Гай Марий (156–86 до н. э.) — римский полководец и политический деятель. Приобрел широкую популярность победами в Югуртинской войне (111–105) и других войнах.

проглотил Митридат, дабы сделать свой желудок неуязвимым для ядов.

— Тот денщик, видно, надоедал своему господину не меньше, чем ты мне, иначе ему нашли бы лучшее применение.

Тут Филипп дал себе зарок впредь не ссылаться на судьбы своих именитых предков.

— Я категорически заявляю, что в случае невыполнения моей просьбы от службы у вас откажусь. Да и вообще, меня наметили в президенты I Международного конгресса денщиков, который в скором времени состоится в Америке. Сам Рузвельт...

— Рузвельт?

— Я имею в виду денщика Рузвельта. Мы его зовем Рузвельтом, для краткости... Так вот, это он пригласил меня председательствовать... Именно по той причине, что я являюсь потомком знаменитого... Или ты думаешь, что денщик господина Тубуча...

— Да, но как же ты попадешь в Америку, о сапогостягиватель моей души?

— Мое тело, мое бренное тело будет по-прежнему лежать здесь, дух же мой воспарит, отлетит, заползет в какой-нибудь электрический провод и в мгновение ока окажется на той стороне. Прежде-то с такими путешествиями дело обстояло хуже: молнию не всегда удавалось заполучить, а на бродягу-ветра полагаться нельзя, сколько раз он нас ссаживал там, куда мы совершенно не собирались... на озере Танганьика, например, или на островах Фиджи... где не встретишь ни одной родственной души...

Мне было лестно поддерживать контакт с существом, благодаря которому я, в известном смысле, оказался близок президенту Соединенных Штатов, и мы с Филиппом заключили соглашение, что отныне и впредь будем выступать в главных ролях по очереди. Он был, например, бакалейщиком, восклицавшим: “Сегодня у нас чудненький пармезанский сыр!”, а я — покупательницей, что, пожимая плечами, пробовала кусочек. Затем я становился слоненком... бегающим по кругу... А он — мальчишкой, кричащим: “Ах! Как здорово!” После он был упавшим деревом, со шляпой на одном суку, которое плывет по Дунаю до самого Черного моря, я же — свалившимся в воду и проклинающим это дерево лодочником, или водяной крысой, которая ютится меж корней, или речной выдрой, требующей у дрейфующего ствола проездной билет, чтобы проверить, не истек ли срок годности. Так продолжалось, пока невозможность — как бы я ни напрягал свою и их волю — сделать зримым и для других людей мое превращение в князя

Эксенклумма или в водяную крысу не испортила мне удовольствие и от этой игры.

— Филипп! — сказал я тогда. — Иди-ка сюда.

Филипп подошел, не без внутреннего сопротивления, словно предчувствуя недоброе. Я тщательно завернул его в коричневую упаковочную бумагу и отправился на прогулку. Никто из прохожих, однако, не пожелал поинтересоваться: что, мол, находится в маленьком коричневом пакете. А я-то заранее подготовил небольшую речь: "Дамы и господа! Здесь вы увидите не что-нибудь заурядное! Но говорящего денщика! Он — прямой потомок сапогостягивателя Его Азиатского Величества, царя Митридата Понтийского... И в скором времени будет председательствовать на I Международном конгрессе денщиков. Сам Рузвельт..."

Никто не проявил любопытства, а навязываться мне не хотелось... Что вопроса мне так и не задали, пожалуй, еще можно было бы пережить, но, с тех пор как я столь вероломно поступил с денщиком, попытавшись осквернить его тайну, Филипп умолк... Его душа, вероятно, навсегда переселилась в Америку... Я снова был одинок...

Раньше я грезил о славе. Она обошла меня стороной. И все, что мне оставалось, это саркастические нападки на счастливчиков. В этом-то я издавна был мастак. Когда мне уже нечего было кусать в себе, я принимался кусать других. Нынче же я ослаб и сделался снисходительнее. Как говорится, пишу теперь карандашом. Моя интеллектуальная пища нежна, как пища больного. На днях, например, я целое утро посвятил наблюдению за одним генералом, который на Марияхильферштрассе замирал у каждой витрины, будь то витрина бельевого магазина или парикмахерской. Было это после маневров. Я не ощущал ни злорадства, ни сострадания; просто смотрел, пока сам не превратился в генерала и не почувствовал себя способным играть далее его роль. То, как он приподнимал саблю, чтобы не задеть тротуара — движение чисто рефлексивное, — навевало невыразимую грусть... На следующий день я так же надолго погрузился в созерцание галки, которая перед цветочным магазином на Вайбургтассе семенила туда и обратно, безостановочно — туда и обратно. Куцые крылья, сломанные, волочились по грязному булыжнику. А ведь, наверное, за несколько дней до этого птица еще кружила вокруг колокольни Святого Стефана или командовала бригадой... Я бы весьма охотно поспособствовал встрече между тем генералом и этой галкой. Но на столь великие начинания я более не отваживаюсь, с той поры как последнее кончилось для меня так печально...

Во время своих вылазок я нередко проходил мимо одного ресторанчика, хозяина которого зовут Доминик. Нынче имя Доминик среди рестораторов совсем не редкость, а почему? Это необъяснимо; но, поскольку мне так часто доводилось проходить мимо вывески этого винного ресторанчика, постепенно между мною и его владельцем завязались приятельские отношения. Не то чтобы я когда-либо встречался с этим человеком, избави бог! В столь реальных предпосылках для симпатии я не нуждаюсь... Но когда однажды я взглянул в календарь, то обнаружил, что сегодня день его именин. "Вот нынче ты мог бы к нему заглянуть", — подумал я и надел красные лайковые перчатки. Вошел. Но ничего такого, чего я ожидал, не произошло. Меня обслужил человек в синем переднике, с полотенцем через плечо, — обычный официант. Я ждал и ждал, чтобы увидеть именинника. Он все не появлялся. Вообще ничего похожего. Я начал терять терпение и, уже собравшись уходить, напрямую спросил официанта, где сейчас хозяин. Субъект нехотя процедил в ответ, что у хозяина-де наверное платежный день в пивоварне и потому он отсутствует. Так обнаружилось: хозяин предательски укатил к вину нового урожая, уклонился от празднования своих именин, чтобы пображничать у другого хозяина, то есть фактически наедине с собой. Картина, несомненно, комичная — сюжет, достойный голландских мастеров: один ресторатор наведывается к другому. Но я в итоге, пожертвовав временем и деньгами, все-таки не осуществил того, чего с таким нетерпением ждал. Будто насмешница-судьба, которая охотно отбирает у сирых последнее, дабы имущему дать еще больше, намеренно лишила меня моей маленькой радости, неслыханного зрелища: как ресторатор празднует день своих именин. Смешно, но типично, ибо подобные партии судьба разыгрывала со мной многократно. Словно посредством утонченной позиционной игры хотела вынудить меня, нежизнеспособного, добровольно отказаться от этой самой жизни. Я уж не говорю, что раньше, когда у меня еще были знакомые, я частенько не видел их месяцами, а затем в один прекрасный день они, казалось, сговаривались между собой, чтобы усердными рукопожатиями вызвать у меня, по меньшей мере, паралич руки. Я могу привести примерчики и похлеще.

Много лет назад, когда я был более жизнерадостным, а до душераздирающей гибели двух мух Поллак дело еще не дошло (и, следовательно, эта гибель еще не могла служить мне напоминанием, что перед лицом судьбы нужно держаться спокойнее), в это-то время я после всяческих сомнений наконец собрался с духом и приобрел трость. Чтобы искать приключений. Без трости это невозможно. Ведь и рыцарь не мог бы сражаться за свою

деву с великанами, карликами и драконами без легкого щита или же с седлом, которое еще не имеет имени.

Однажды воскресным днем я — в первый и последний раз — завязал галстук с той тщательностью, с какой, если мне позволят такое сравнение, пророки, должно быть, некогда препоясывали свои чресла, и на трамвае выехал в Зифринг[1]. Немалое наслаждение — мчаться мимо остановок, в то время как другие вынуждены оцепенело на них стоять. На Бильротштрассе, к сожалению, в вагон вошел один мой дальний знакомый, сноб до мозга костей, из кармана у него горделиво торчал томик Бальзака. Я в шутку сказал, что зря он таскает на лоно природы книги в тяжелых переплетах, да к тому же такие, которые вскоре будет таскать каждый кому не лень. Обратил его внимание и на то, что пропагандировать такую литературу — не самое достойное дело для модерниста. Он же, неправильно истолковав мое намерение, втянул меня в нескончаемый разговор. О конце Бальзака; о том, как Жорж Санд, по слухам, обманывала Мюссе, а Фридерика[2] — Гёте; и — ах! идиллия Зезенгейма! — как эта дочка священника, само собой, в конце концов родила от какого-то теолога — если, конечно, отцом ребенка не был Ленц или кто-то из французских погран-офицеров... Поэзия и правда![3] Мы говорили о женщинах, о том, что всякое одаренное разумом или фантазией существо, будь то мужского или женского пола, ревниво уже само по себе, а сверх того, неизбежно страдает от ревности, унаследованной от животных предков... Перескакивали с пятого на десятое, и только тогда, когда было уже слишком поздно, когда лес обступил нас, этот злополучный субъект открыл рот, дабы сообщить мне, что я-де пропустил самое важное. В трамвае, мол, к моим шуточкам прислушивалась одна элегантная барышня, все время глаз с меня не спускала, а потом, уже в лесу, за нами увязалась еще одна красивая штучка, но, так и не найдя приличного повода заговорить со мной, отстала от нас. Я рассуждал о женщинах — пока в двух шагах от меня смеющаяся, покачивающая бедрами и пританцовывающая, роскошная в своем цветении жизнь не развернулась и не побрела прочь!.. И словно этого мало: когда на узкой тропе мы хотели пропустить встречную любовную парочку, дама наступила на трость, которую я элегически волочил за собою; трость сломалась — явное предупреждение свыше, что тропу, на которую

1. Зифринг — окраинный район Вены, часть 19 округа.
2. Фридерика Элизабет Брион (1752–1813) — дочь эльзасского священника, жившего в деревне Зезенгейм; в 1770–1771 гг. — возлюбленная И. В. Гёте. В 1772 г. к ней посватался поэт Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц (1751–1792), но получил отказ.
3. "Поэзия и правда" (1811–1833) — автобиография Гёте.

мы едва ступили, необходимо тотчас покинуть... На лугу же недалеко оттуда какая-то шестнадцатилетняя фройляйн, сопровождаемая мамашей, не придумала ничего лучше, как рвать осенний безвременник. Я последовал ее примеру...

Я постоянно живу в ожидании чего-то чудовищного, чего-то такого, что вторгнется ко мне, внезапно явится, вломится. Орангутанг, например, или глухарь с пылающими очами, или — лучше всего — свирепый бык. Потом мне приходит в голову, что уж бык-то никак не мог бы протиснуться в мою дверь, и я на время оставляю свои грандиозные надежды... Когда начинает тренькать дверной звонок, все соседи выбегают в прихожую. И я тоже немедленно выглядываю из своего *апартамента с отдельным входом*... На случай, если меня разыскивает кто-нибудь из старых приятелей, я готовлюсь накинуть пальто и отправиться с ним на прогулку; или же, коли он того пожелает, показать ему достопримечательности моего жилища: денщика Филиппа и — давая разъяснения голосом, окутанным траурным флером — двух покойных мух Поллак... Ожидаю я чего-то чудовищного или все же приятного, но когда открываю входную дверь, то, как правило, оказывается, что пришли к кому-то из соседей. Или — что это нищий. Таким я не подаю. Во-первых, у меня у самого ничего нет, а во-вторых, даже если им даешь что-то, они тотчас уходят и оставляют тебя в одиночестве. А это совершенно не входит в мои планы... Другие, увы, столь же бесцеремонны: позвонят в дверь и, получив нужную справку, удаляются. Вот на днях... Затрезвонили ни свет ни заря, я поспешно и коекак одеваюсь, отворяю дверь, стою на сквозняке: посетитель спрашивает, не я ли, дескать, тот господин, который заказывал спрей для ухода за собачьей шерстью. Другой на моем месте, чертыхнувшись, захлопнул бы дверь, я же, человек вежливый, опрометчиво отвечаю: “Нет!”; не скрывая, тем не менее, намерения вступить с ним в разговор... пусть даже только из-за необычности его профессии. Агент по продаже спрея для собак... Он, однако, делает резкий разворот, показывает мне спину и начинает подниматься по лестнице... Мне пришлось взять себя в руки, чтобы не рухнуть под тяжестью всех постигших меня разочарований...

Джахангир Мирза говорит: “Словно бесплотная тень, я зыблюсь; и, если стена не поддержит меня, плашмя упаду на землю”. Меня стена не поддержала. Мне кажется, что со мною тоже случится нечто подобное этому “падению плашмя”... Нет, я больше такого не вынесу! Что же удерживает меня здесь? Шну-

ди, карликового бульдога, уже нет в живых. Старик с колючей бородой, с узлом на плечах... вылитый Агасфер... вошел во двор, выкрикивая: "Товарец!" Приход чужака, казалось, взбесил пса, он ринулся вперед. Торговец раз-другой выкрикивает: "Пшел!" Пес будто не слышит, хватает непрошеного гостя за икры. Тот демонически плюет ему между глаз; бульдог, как сумасшедший, начинает крутиться на месте, стараясь коротким языком удалить с носа инородное тело. Это ему удается, уличный торговец уходит, но пес продолжает крутиться, его глаза ничего не видят, они ослепли от неистовой гонки. Шнуди... Шнуди с розовым бантом все крутился, крутился... пока не пришлось его застрелить... Нынче у меня никого больше не осталось. Я приглядываюсь к одной лошади, запряженной в телегу: может, она могла бы со мной говорить...

Бьюсь об заклад: она лишь не хочет быть замеченной в разговоре со мною. Думаю, что с другими, приложив некоторые усилия, она бы сумела поговорить...

Что же удерживает меня от того, чтобы разом покончить со всем, обрести вечный покой в каком-нибудь озере, сиречь чернильнице, или решить вопрос, какому сошедшему с ума богу или демону принадлежит та чернильница, в которой мы все живем и умираем, и кому, в свою очередь, принадлежит этот сумасшедший бог? Красться тайком к Марише, да кто бы она ни была, в любом случае — к какой-то девке, грязнухе или прелюбодейке, вдобавок остерегаться всякой всячины... кучи навоза справа и фекальной жижи слева... чтобы затем, вернувшись домой, воспевать горестную любовь Джахангира Мирзы и красавицы Маасумех Султан-Бегум... Да вправду ли это такое уж удовольствие — производить амброзию, когда сам ты глотаешь дерьмо? И даже если ты настоящий поэт, все равно ты не более чем прирожденный имитатор звериных голосов. Да будь ты хоть мастером слова, находящим слова полнозвучные, словно рев быка: нищим останешься ты и будешь *как подражатель* выпускать из себя голос князя, правящего конем, или мотылька, взлетающего из черной куколки вверх, к свету, — а то и голос какого-нибудь другого поэта; все голоса, о имитатор звериных голосов, ты будешь выпускать из себя для того только, чтобы они заглушили собственную твою пустоту, отсутствие собственного голоса... Чего же я медлю? Сгинуть! Пока я еще не уподобился скрученному подагрой сапожнику... К чему давиться этой тошниловкой — изнурительным противоречием между ничтожной судьбой и чудовищно не соответствующими ей чувствами и амбициями?

Жизнь. Какое великое слово! Я представляю себе жизнь официанткой, которая спрашивает, какой приправы я желаю к колбаскам — горчицы, хрена или огурцов... Официантку зовут Текла... Наши возможности ограничены, зато всегда находятся громкие слова... Несоответствие — удел многих. Однажды меня пригласили на синхронный сеанс известного шахматиста. Зал для выступления оказался затхлым и душным, полным табачного дыма. Внезапно раздался крик: "Приближается мастер!" И кто же, вы думаете, вошел? Лопоухий, туповатый на вид человек в поношенном костюме. Куцый синий сюртучишка выглядел, однако, не более поношенным, чем его лицо. Ха-ха! "Приближается мастер"... Что же тогда нам остается? Немногое. Когда-то у меня был один знакомый, имевший, со своей стороны, одного коллегу, с которым в свое время учился в гимназии. Потом этого коллегу моего бывшего знакомого из школы забрали — поскольку он не очень старался стать олухом, как другие, и тем снискать расположение учителей — и определили в ученики... Вы думаете, к мяснику или сапожнику? Нет, как ни странно, — в винный магазин. Спустя несколько недель человек этот встретил на набережной моего знакомого — знакомого звали Вальдемар Тибитанцель, он писал непубликуемые стихи — и похвастался, что даже после столь короткого ученичества уже умеет за несколько минут изготовить поддельное бордо якобы столетней выдержки. Достойно сожаления, что подающий надежды юноша со сновидческой быстротой соскользнул и с этой жизненной колеи. При его гениальных способностях он мог бы вскоре угостить нас вином из подвалов Вечности, не говоря уж о Кембрийском периоде. Однако он поступил иначе. Этот способный к превращениям человек внезапно вынырнул в качестве Архангела на подмостках Бургтеатра. Мой знакомый вскоре после описанной встречи снова увидел его на Грабене. Борода Вальдемара Тибитанцеля, если применить к ней художественные критерии, в то время представляла собой нечто среднее между бородою Христа и пушком на девичьем подбородке, а обычный внимательный наблюдатель, выражая близкую к истине догадку, сказал бы, что он попросту небрит. С пряжек башмаков облупился черный лак, обнажив желтую латунь, то есть даже в самых незначительных мелочах проявлялось безнадежное состояние финансов Тибитанцеля и его, если можно так выразиться, австрийства. Архангел, мнимо углубленный в свое же гладковыбритое лицо, сделал вид, будто не заметил Непубликуемого, который потом несколько дней горько мне на это жаловался. Но не прошло и недели, как Вальдемар Тибитанцель умер прямо посреди трагедии в пяти актах. И если завтра я привлеку к ответу незнакомого мне человека,

фальсификатора вин и лицедея, за дела, которые давно поросли быльем, то сделаю это из солидарности; короче, речь здесь идет о принципиальных вещах... а не просто о каких-то там прихотях... Потому что и сам я, о Боже, еще когда был королем и множество людей дожидались моего приветствия, приветствовал их — со стороны своей персоны — неравномерно. Я приветствовал один раз в двойном объеме, то есть с глубоким поклоном, другой раз, скованный своего рода параличом воли, не приветствовал вовсе; и если подданные не довольствовались тем, чтобы, сложив двойную порцию с нулевой, потом разделить полученную сумму надвое, а начинали брюзжать по поводу моего неучтивого поведения, то меня чертовски мало заботило, что́ обо мне думают эти мухи. Так вот, если завтра я пошлю наверх к Архангелу секундантов — товарищей моих по судьбе и братьев по выбору, старого сапожника и шляпника, других и искать не надо, — то это будет совершенно иной случай. Я хочу умереть — и, воспользовавшись такой возможностью, *закрутить* другого человека, которого я познал в его ничтожестве... Как закручивают кран с ядовитым газом, как Агасфер закрутил карликового бульдога Шнуди... Если же я после поединка останусь в живых, на что у меня мало надежды, то мой денщик Филипп и известная чернильница когда-нибудь — по завещанию — все равно перейдут к тем, кто захочет их получить; среди множества претендентов на наследство, при прочих равных условиях, преимущество будут иметь надушенные постовые. Но прежде чем я поверну пусковую ручку автомобиля и вылечу из поворота, чтобы разбиться о придорожный столб, прежде чем я отправлюсь в ту последнюю дорогу... Прежде чем жалюзи окончательно упадут, лишив меня вида на Линцерштрассе, я хочу набраться храбрости и пролаять ответ трусливо бегающему по платформе фургона пинчеру, хочу посидеть с шестью ребятишками возле дорожного рабочего, хочу спросить сапожника Энгельберта Кокошнигга, почему он завел себе вывеску "У двух львов", а зеленщицу — не вдова ли она, и, если нет, то почему терпит клюющего горох воробья, чьей беззаботной жизни я завидую; я также попытаюсь увидеть ресторатора Доминика, понаблюдать за самим собой в обличье галки с перебитым крылом на Вайбурггассе и, если окажусь в соответствующем настроении, собственноушно решить проблему: правда ли, что в одном специфическом случае лирически настроенные венские барышни восклицают "Тири-ли-ли!" Бо́льших радостей жизнь мне все равно не подарит... Вы думаете, я весельчак? Конечно! Душераздирающий весельчак! Все это не что иное, как юмор висельника. И страх. Ведь если жизнь кажется мне состоящей именно из таких пустяков, каки-

ми занимаюсь я сам, то что, если и смерть захочет надо мной подшутить, сыграв соответствующую роль? И — разочарует меня? Смерть — которая прежде была деревенским косарем, грубой, но именно потому респектабельной личностью, чья правомочность подтверждена бессчетными картинами достопримечательных живописцев, — в моем воображении принимает все более комические обличья. Я вижу ее отнюдь не как черного рыцаря: она приближается как тот шахматный гроссмейстер или выбегает на арену как клоун, высовывает язык, который вытягивается до бесконечности и своим кончиком пронзает меня... Я вижу ее кондуктором, который компостирует мой билет, признает его негодным и, не желая ждать до следующей остановки, принуждает меня выпрыгнуть из трамвая на ходу... ругаясь не без чешского акцента... Я узнавал смерть и в жестоких мальчишках, гвоздями прибивающих к воротам летучих мышей, и в разбивающих уличные фонари студентах, и в министрах, которые распускают рейхстаг, а недавно — даже в машинисте подземки. "Вагоновожатому запрещено разговаривать с пассажирами". Поразительное совпадение...

Думаю, я бы не вынес, если б еще и смерть накормила меня разочарованием...

Глубокая апатия и равнодушие овладели мною, моя душа более не способна к высоким взлетам, уже давно я уклоняюсь от чтения Гёте, ибо в глубине души чувствую, что не достоин его. И что же теперь — сияющая смерть от меня ускользнет, Друг Хайн[1], сморщившись, превратится в карикатуру на самого себя? Справедливо ли это? Как бы там ни было, мне не остается ничего иного: я уйду отсюда и землю — этот *апартамент с отдельным выходом!* — покину, покину... Что тут такого особенного? Жалюзи падают... с улицы больше ничего не видно... Как я радуюсь предстоящему! Стоит ли испытывать страх? Возьму разбег и перепрыгну. Или все же остаться? У всех вокруг дела идут неплохо. В витринах бакалейщиков выставлены далматинские вина. Этого прежде не было. Но я по-прежнему совершенно ничем не владею: ничем, что могло бы меня глубоко порадовать. Ничем, кроме уже упомянутого, я не владею — мое имя Тубуч, Карл Тубуч...

1911

1. Друг Хайн (Freund Hein) — персонификация смерти в немецкоязычных странах, впервые упоминается на листовке 1650 г.

Вальтер Райнер

Вальтер Райнер [*Walter Rheiner*] *(1895–1925), настоящее имя Вальтер Хайнрих Шнорренберг. Изучал торговое дело в университетах Кёльна и Люттиха. Периодически жил в Париже и Лондоне. В 1914 году пристрастился к наркотикам, пытаясь симулировать наркозависимость и избежать призыва. Воевал на русском фронте. После войны жил преимущественно в Берлине и Дрездене, где стал членом Экспрессионистского рабочего союза. В Дрездене, между 1918 и 1921 годами, он публикует семь книг: новеллу "Кокаин"* [*"Kokain", 1918*], *поэтические сборники "Звучащее сердце"* [*"Das tönende Herz", 1918*], *"Остров блаженных"* [*"Insel der Seligen", 1918*] *и др., сборник стихотворений, эссе и прозаических фрагментов "Пестрый день"* [*"Der bunte Tag", 1919*]. *В последние годы не мог писать из-за зависимости от наркотиков. Покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Его друг, художник-экспрессионист Конрад Феликсмюллер (1897–1977), прежде проиллюстрировавший книжное издание "Кокаина", написал картину "Смерть поэта Вальтера Райнера" (1925), фрагмент которой вы видите на этой странице.*

Перевод выполнен по изданию: Sekunde durch Hirn. 21 expressionistische Erzähler. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1987.

Вальтер Райнер
Кокаин

Рассказ

Перевод Евгения Воропаева

Нас утешает Смерть, и на беду она же
Нас вынуждает жить. Она — всей жизни цель,
Надежда добрести с тяжелою поклажей
И ободряющий, вперед влекущий хмель.

Она единая надежда нам и даже —
Когда бредем в грозу, и в бурю, и в метель —
Тот пресловутый дом, где может люд бродяжий
Присесть и отдохнуть, поесть и лечь в постель.

То — Ангел, чьи персты дарят и сон, и дрему.
Он учит нас мечте, и свежую солому
На ложе стелет он, чтоб грезил сирота.

То — слава Божия, с пшеницей тайной кромы,
То — нищих житница, родные им хоромы,
Неведомых небес открытые врата.

Шарль Бодлер *Смерть убогих*[1]

I

Ночь громадой висела в кронах деревьев и каплями стекала на плечи Тобиаса, шагавшего под шепчущими ветвями. Он ходил и ходил, вверх и вниз по аллее, без малого уже два часа.

Уличные часы (медный призрак на перекрестке) показывали половину одиннадцатого. В умирании этого летнего вечера, расплывающегося нежнейшими оттенками чернил позади неизменной серой громады Гедехтнискирхе[2], Тобиас чувствовал себя сломленным: мрачное беспокойство неот-

© Евгений Воропаев. Перевод, 2011

1. Перевод С. Петрова. В оригинале стихотворение приводится по-французски. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

2. Мемориальная церковь кайзера Вильгельма на Курфюрстендамм в Берлине.

ступно возвращалось и терзало его тем сильнее, чем старательнее он пытался от него отвязаться или заглушить его в дребезжащей суете кафе. В убогом зальчике с красными плюшевыми креслами и ухмыляющимися физиономиями равнодушных гостей, ведущих там нереальную жизнь пестрых переводных картинок, какие все мы в детстве получали в подарок. Как уже случалось не раз, Тобиас спасался в кафе от плавильни летнего солнца, что тягуче стекало по близкому небу и грозило довести его беспокойство до умопомешательства.

И все-таки беспокойство всегда побеждало. Оно, коли уж наваливалось, вселяло в Тобиаса ненависть ко всем пространствам: к его chambre garnie[1] и к уличным кафе, к большому пространству улиц и площадей. Он встревожился, еще когда вечер (темный поток) синью излился на головы прохожих. И вот нагрянула ночь. Мерцающим блеском вспыхивал асфальт, когда мимо Тобиаса с гулом проносился автомобиль. Из садиков кафе выхлестывались волны приятной музыки. Обрывки разговоров, которые были ему не слышны, уносил ветер. Прогуливались нарядные благородные дамы, сдержанные господа, мелькали веселые экипажи и авто: обычная меланхолично-хмельная песнь большого темного города, умеющего жить на свой лад.

...А он? Умеет ли жить? И как живет?

Дойдя до площади, Тобиас остановился: фонтан света и звуков ослепил его. Он задумался — в голове вертелись короткие отрывистые фразы.

Конечно, его жизнь не столь иллюзорна, как эти пестрые платья, сверкающие автомобили, улыбчивые лица-маски, проплывающие мимо. Но как же он живет? Что это такое: эти пробуждения в десять или одиннадцать утра, иной раз даже и в полдень; пробуждения с глубоким отвращением к своей комнате, книгам, одежде, к самому себе? Каждодневная мысль, что денег у него нет, и эти вечные размышления, где бы их достать: у какого знакомого или незнакомого человека и каким способом. Каждодневное ощущение голода (с самого утра) — им, Тобиасом, упорно игнорируемое. Каждодневные препирательства со старой хозяйкой, требующей плату за комнату. Затем — ежеутреннее безрадостное выползание из дома, отвратительного ему, как и та бесконечно-длинная улица, на которой дом стоит и которая, словно в насмешку, носит имя великого философа[2] (чьи труды он, Тобиас, когда-то читал и который всегда пред-

1. Меблированная комната (*франц.*).
2. Имеется в виду Кантштрассе.

ставлялся ему строгим отцом семейства, грозящим свои детям клюкою). Необходимость с нечистой совестью выпрашивать деньги в кафе или редакциях журналов — у людей, которые удивленно выпускают ему в лицо дым сигары или с досадой от него отмахиваются. Эта пустота в мозгах, отвратительная затаенная обида, которая делает его несправедливым к любому человеку в приличном костюме, с довольным лицом и уверенной походкой. И последнее: вечер — это страшное проклятие, стягивающее его по рукам и ногам, приносящее адскую тревогу, заставляющее вертеться юлой. *Птички чирикают* — а он не сумел уклониться от судьбы, которая однажды воздвиглась перед ним и властно указала дорогу: "Иди!"

Вот он и шел. Шел каждый день: позавчера, и вчера, и сегодня. *Возможности уклониться нет.* Смерть рано или поздно наступит; *хотелось бы надеяться*, что — быстро, в результате несчастного случая. Он шел. В самом деле: вот это место! Он, как всегда, остановился где надо.

"Ночной звонок в аптеку". Итак, позвонить и ждать...

Вот загорелся свет, окошечко распахнулось. Аптекарь высунул лысую голову.

— Господин доктор...

— Ну, опять здесь?... Вы что же, раньше не могли прийти?

— Прошу прощения, я старался...

Но лысина уже исчезла.

Старался — что? Старался бороться, как почти каждый вечер, и, как всегда, был побежден. Остается только пожать плечами!

Аптекарь появился снова:

— Три марки пятьдесят.

Тобиас пробормотал:

— Столько у меня с собой нет.

— Ладно, — сказал аптекарь, — я запишу еще раз. Но берегитесь, если не заплатите вовремя: надеюсь, вы меня поняли!

— Большое спасибо, — прошептал Тобиас. — Доброй ночи.

Нет больше ни мыслей, ни забот: ведь он держит бессмертный яд в руках, молитвенно сложив их вкруг шестигранной бутылочки. Он сам теперь жизнь, и биение его сердца заглушает все звуки мира!

В кафе, в уборной, он одну за другой сделал себе три инъекции; снова бережно закрыл склянку и коробочку для шприца, сунул их в карман брюк.

Теперь он почувствовал себя свободно и легко, настроился на игру — этакий юный бог!

Он, сияя, вернулся в кафе и улыбнулся молодым женщинам, окинул надменным взглядом их кавалеров. Стоит ему захотеть, и он, как божественный Икар, улыбаясь, воспарит к потолку, с песней выскользнет из окна над полосатой маркизой и, закружившись, взлетит к шелестящим звездам...

II

Упругим шагом вошел он в зал и подсел к освещенному мраморному столу, к беседующим дамам и господам. Он попросил кельнера принести ему терпкую папиросу — верную спутницу в печали и радости — и закурил.

Но, взглянув вверх, он увидел за струей благовонного дыма, выталкиваемого его ртом, *грозную ночь: его ночь, ту, что ударом черного кулака разбивает такие краткие мгновения радостного дурмана* и сама безжалостно придвигается к нему с *новым дурманом-мукою – песнь о котором, до бесконечности растянутая, с этого мгновения будет вливаться в его, Тобиаса, уши.*

Почему так исказились лица сидящих напротив — лица, только что улыбавшиеся? Что означают косые взгляды, которые эти люди бросают на него, а потом многозначительно переглядываются?

Вот они уже склонились друг к другу и шепчутся...

Он напряженно вслушивался... И тут, не оно ли тут прозвучало? Разве он не расслышал отчетливо то самое, то фатальное слово, которое исполинской аркой перекинулось над его ночами и (будучи, как ясно уже по звуку, безжалостной машиной) медленно его расчленяло:

— *Кокаин!... Ко-ка-ин!*

Оно отсекает от него кусок за куском, пока — когда-нибудь, скоро — не изничтожит совсем.

Вот, тот господин (...ужас бледной тенью метнулся в глазах Тобиаса...) совершенно отчетливо — невероятно тихо, но внятно — произнес:

— Эта скотина каждый вечер накачивается кокаином!

Ох, тут-то сердце и заколотилось барабанной дробью, тут спазмом стиснуло холодную глотку, тут чья-то призрачная рука прошлась по всколыхнувшимся волосам, и сразу вдоль позвоночника выступил холодный пот.

Встать! И вон отсюда! *Уже в воздухе засвистела огромная плеть, в воздухе над его головой. Что-то щелкнуло и громко прихлопнуло.* Он, дрожа, рассчитался с кельнером; поднялся, шатаясь, словно паралитик; и — рванул, рванул прочь из этого дьявольского котла.

На бегу оглянувшись, он успел заметить, что уже привлек к себе внимание публики. Люди хохотали, указывали на него пальцем.

Какой-то тучный господин с апоплексически-красным лицом раскатисто хохотал, бил себя по ляжкам и так откидывался назад, что красная голова, казалось, вот-вот отломится, покатится за спинку стула. Мерзость! Вращающаяся дверь выплюнула Тобиаса на улицу.

Однако и здесь он не нашел покоя.

Прохожие замедляли шаги и глазели на него. Гуляющие качали головами и простодушно ждали, пока он подойдет ближе, чтобы получше его рассмотреть. Здесь он оставаться не мог!

Он поспешил по Иоахимшталерштрассе к вокзалу, жался к стенам домов: пугаясь, как затравленный зверь, каждого луча света, падающего из-за ставни.

И что же ему остается в столь бедственном положении, *когда сам Господь насмешливо прикрикивает на него из-за ночных туч, а архангелы потрясают железными кулачищами так, что дребезжат оконные стекла?* Что ему остается, кроме благословенного яда, припрятанного в кармане?

Слезы уже комом стояли в горле, когда он исчез в здании вокзала. Вновь он свернул к уборным — он, *гадкая подвальная мокрица, завсегдатай отхожих мест.*

Тут-то, *как милые пташки в сумерках,* и засвистели в свои свистки вокзальные служащие; ах, тут с шумом распахнулись окошечки билетных касс, и все головы повернулись вслед этому — по всей видимости — пьянчужке, который нетвердым шагом поспешал к уборным.

В кабинке он заперся на задвижку. Разве это жизнь? Сволочная жизнь! Ты, ненавистно-любимый яд, Кокаин, Кокаин (...машина вновь заработала: клик-клак, клик-клак: отсекая очередной кусок плоти...).

Наверху прогрохотал поезд (...наверняка, подумал Тобиас, экспресс на Ривьеру; дело известное: синее море, порхающие голуби, сосны и апельсиновые рощи, блаженная гора Санта-Маргерита...); и он сделал себе еще две инъекции, по одной в каждое бедро.

Это мгновенно принесло облегчение: ...Ривьера, думал Тобиас, Ривьера, Санта-Маргерита...

Затем он решил помолиться, забормотал: *Дорогой Господь Бог, Ваше Святое Превосходительство, сделай так, чтобы я безболезненно издох еще до следующего укола!*

Пока он покидал гигиенический отсек вокзала, какой-то шум, как ему показалось, сотряс гигантское сводчатое помещение. Часы на стене грозили воздетым пальцем: полночь!

В зале ожидания царила неслыханная суета. Визжание сатанинских орд врывалось в уши Тобиаса, который проталкивался сквозь (примерещившиеся ему) толпы народа, сгорая от стыда, словно был голый.

Неужели всем этим злопыхателям нечего больше делать, кроме как подстерегать его, выстроившись ночью на вокзале, чтобы всласть насладиться любимым зрелищем: как он — кокаинист с кровоточащими ранами, к которым присохла рубаха, — выползает из своей клоаки на свет божий? Да будьте вы прокляты! Будь проклят его светлый костюм...

Вот: уж не пятна ли это крови?

Тобиас послюнил кончики пальцев и попытался оттереть пятна.

На выходе он уже хотел было кинуться в уличный прибой, но внезапно передумал и спрятался под железнодорожным виадуком.

III

Две дамы стояли на углу, напротив выхода из вокзала. Тобиас, задыхаясь, взглянул в их сторону: ох, а этих-то как сюда занесло?

Его мать и сестра. Но разве они не в Кёльне?

Конечно, они должны быть в Кёльне! Но кто знает? Быть может, господин начальник вокзала вызвал их телеграммой в Берлин, чтобы мать полюбовалась на своего сыночка, сестра — на брата, чтобы обе могли поприсутствовать на спектакле, которым ежевечерне наслаждается публика на вокзале "З.-Берлин"; спектакль этот интереснее и дешевле, нежели те, что идут в театре "Паласт", или антреприза Нельсона: он представляет собой забавную трагикомедию под названием *"Принц клоаки, или Боже мой! Боже мой! для чего Ты меня оставил?*[1] ".

Они стояли на углу, в резком свете голубоватых дуговых ламп. Платья колыхались. Слышался треск, словно стучали их кости. *Или то его кости?* Колени у него дрожали. Руки тоже. *Такие тонкие руки!* Если посмотреть сквозь растопыренные пальцы, можно увидеть огоньки хаотично качающихся холодных лун, которые тихо отскакивают от черных столбов и разбиваются об асфальт.

1. Евангелие от Марка. 15:34.

Как неподвижно стоят обе женские фигуры. Ах, он догадался!.. Они только притворяются равнодушными, а сами не спускают с него глаз!..

Белокурая сестричка, голубка Доц, почему ты не оставишь меня в покое? И вы, госпожа Ш., Эвелина или Эрнестина с труднопроизносимой фамилией... Вы, дорогая матушка, как?... Снова меня преследуете? И отважились на такой дальний путь! С окраины Германии в Берлин, лишь бы напугать *Блудного Сына*? Да, чего только не сделаешь ради материнской любви!..

Что же вы стоите? Как? Вы гримасничаете?!

Волна прокатилась по его кипящему мозгу. Но он взял себя в руки. Несмотря на нараставшее бешенство.

Он двинулся к обеим фигурам, хотел пройти мимо выхода из подземки, которая извергала на улицу свою лестницу, обвитую стилизованными светильниками.

Но из пасти подземного строения вдруг выплеснулась... черная людская толпа, быстро его окружившая. Многоголосый шум надавал ему новых оплеух. Учащенно дыша, он вырвался из объятий этой новой опасности и стремглав бросился к перекрестку, где еще стояли обе дамы.

Стояли? Стояли ли?

Он увидел лишь пару рекламных щитов, черного цвета и золотого, которые бесстыдно светились ему навстречу. И никаких женщин, вообще ни души!.. Ах, только жалкий пес медленно завернул за угол, принюхался и справил свою незатейливую нужду.

Тобиас, которому собственные легкие казались теперь плотными бархатными лоскутами, юркнул в ближайший подъезд и, трясясь от страха, что его кто-нибудь увидит, впрыснул себе новую дозу кокаина в быстро освобожденное от рукава предплечье.

IV

Да, гляди-ка, тут дрожащие звезды снова остановились, на мгновение. "Священный яд! Священный яд!" — вот что почувствовал Тобиас; и увидел ужасного демона, давно знакомого, расположившегося высоко в ночном небе. Тут Тобиас все понял и зашептал вверх, прямо в небо:

— *Ты еси смерть и милость и жизнь*[1]. *Нет иного бога, кроме Тебя!*

Он снова спустился по улице. На пересечении с Курфюрстендамм вошел в озаренную зеленым светом ротонду. Внутри

1. Ср. в Евангелии от Иоанна: "Я есмь путь и истина и жизнь" (14:6).

оказался какой-то господин постарше его, приводящий в порядок одежду. Тобиас встал в одну из кабинок и приготовился помочиться.

Но он чувствовал, что за ним наблюдают. Его руки беспомощно обшаривали костюм. Он ни мгновения не мог простоять спокойно: обернулся, сменил кабинку, ощупал карманы, нашел склянку и шприц и, наконец, растерянно посмотрел в глаза господину, который, вовсе не торопясь удалиться, внимательно и с холодным спокойствием за ним наблюдал.

Наконец господин ушел и оставил Тобиаса в полном отчаянии... Какой ужас! Это же был детектив, сотрудник санитарного управления, посланец матери, которую Тобиас недавно повстречал и которая от него спряталась!

Несколько минут Тобиас растерянно стоял в восьмиугольном зловонном помещении, по стенам которого стекала мутная жижа, время от времени внезапно шипевшая, будто хотела на него плюнуть.

Несомненно, *они* сейчас выстроились снаружи, безмолвным кордоном. Наручники позвякивают, смирительная рубашка уже приготовлена. Рыдание сдавило его болезненно пересохшее горло. Жажда! Жажда!.. Решившись от безысходности на все, Тобиас наконец покинул ротонду и, шатаясь, вышел на свежий воздух.

Он очень удивился, не обнаружив преследователей.

Однако чуть дальше (...внезапный ужас ввинтил ему глаза в голову...) — чуть дальше стоял тот пожилой господин и свистел. Он свистнул громко, один раз, два!

Стой! Стой!

Тобиас кинулся к нему; снял шляпу и, задыхаясь, заговорил:

— Не удивляйтесь, сударь, что я так возбужден! Я пережил нечто ужасное! Уверяю вас: *я не сумасшедший! Еще нет!* А также не пьяный и не отравленный! Поверьте! Не свистите, пожалуйста, вашим людям! Позвольте мне уйти!

Господин удивленно смерил его взглядом. Потом отступил на шаг и сказал:

— Что вы имеете в виду? Я вас не понимаю. Мне нет до вас никакого дела. Я высвистываю свою собаку.

Он опять свистнул. Тут подбежала темная овчарка и, виляя хвостом, прыгнула на хозяина.

— Извините, — пробормотал Тобиас и быстро ретировался. Несомненно, ему подстроили ловушку! О, он разглядел,

как сверкнули глаза этого господина! Ему нужно побеспокоиться о своей безопасности.

Тобиас метнулся к Императорской аллее и бежал под деревьями, пока не почувствовал, что грудь вот-вот разорвется. Тогда он остановился и огляделся. Глубокая ночь, вокруг ни души. Уличные часы показывают половину первого.

V

Здесь, под сенью деревьев, он снял пиджак, положил его на асфальтовую дорожку, засучил рукав с темными большими пятнами, источающими запах крови, и, скрипнув зубами, со всей тщательностью — нарочито неторопливо — сделал себе две инъекции.

Он поднял склянку к свету далекого фонаря. Она была еще на две трети полной. Довольный, он сунул ее в карман брюк, извлек другую склянку, с эфирным спиртом, и протер предплечье. А также смочил эфиром лоб и шею.

Кусты шептались. Издалека приближался один из последних трамваев.

Тобиас быстро оделся.

Ах, как бы он хотел сейчас оказаться дома, чтобы за запертыми на замок и засов дверями без помех насладиться гибельным ядом. Однако он знал, что вернуться в свою меблированную комнату не может. Хозяйка наверняка заперла ее и запрятала ключ, чтобы Тобиас не попал внутрь.

Куда же, куда, бог ты мой, податься в столь бедственном положении! С непокрытой головой стоял он под звездами.

Неужели снова, как уже нередко случалось, ему придется ночь напролет блуждать по окрестностям, чтобы в конце концов встретить серое утро на канале либо у газового завода, который к этому часу вынырнет, как кулак, из тумана?

Эфир каким-то образом снизил бешеное возбуждение, державшее его в плену. Правда, пульс, как он чувствовал, еще бился в лихорадочном, ускоренном ритме. Или это одиночество — отсутствие людей — даровало ему относительный покой?

Он двинулся в путь с упорством наркотического фанатика, не ощущая ни мускулов своих, ни сухожилий. Вниз по длинной Императорской аллее до самого вокзала Вильмерсдорф-Фри-

дэнау. Там он свернул в боковую улицу и вскоре уже стоял перед многоквартирным доходным домом.

Здесь, в большом ателье, жила Марион — его дорогая подружка из кафе.

Входная дверь была заперта. Он несколько раз свистнул и позвал:

— Марион, Марион!

Тщетно. Наверное, уже спит.

Пока в ожидании он расхаживал взад и вперед, овеваемый ночным воздухом вольного предместья, черное небо снова начало на него давить. Звезды роняли тяжелые липкие капли. Высокие дома действовали на него угнетающе. Ветер пел в раскачивающихся дуговых лампах, и они отбрасывали беспорядочные резкие блики.

Тобиас опять почувствовал страх. Он воровато оглянулся, скользнул в темный закоулок и всадил себе два новых укола.

Ах, тут жгучее пламя лихорадки снова вспыхнуло в нем! Голова раскалывалась, глаза расширились и таращились, как у паралитика. Тобиас беспокойно переступал с ноги на ногу.

Он уже плохо помнил, что его привело сюда, когда услышал приближающиеся к дому шаги.

Незнакомый господин остановился возле подъезда, позвякивая ключами.

Тобиас нерешительно приблизился к нему и поздоровался.

— Никто не открывает, — произнес он, запинаясь. — А я должен вызвать одну даму к ее больной родственнице...

Господин молча пропустил его в открывшуюся дверь и снова запер ее на ключ.

Тобиас включил свет и быстро побежал вверх по лестнице.

Внезапно ему пришло в голову, что лучше бы подождать, пока господин пройдет в свою квартиру. Он подождал. Уже на втором этаже пришедший открыл дверь и вошел. Дверь захлопнулась. Свет в подъезде погас. Сквозь цветные стекла окна на лестничной площадке фантастически пробивался снизу дрожащий свет фонарей.

Тобиас робко взбирался на пятый этаж, испытывая смертельный страх каждый раз, когда проходил мимо чьей-то квартиры.

Наверху, на пятом этаже, прикрытая, но не запертая дверь пропустила его в подобие коридора: переднюю со световым колодцем. В глубине была тяжелая железная дверь — вход в ателье Марион.

Тобиас включил свет. Поставил на подоконник бутылочку и футляр со шприцем. Протер окровавленную руку эфиром и насладился новым впрыскиванием.

На него с новой силой навалились галлюцинации.

Он обошел помещение. Снизу, с первого этажа, доносились голоса множества людей, собиравшихся подняться по лестнице. Неотчетливый, приглушенный шепот... Тобиас уловил лишь обрывки разговора:

— *Пора прекратить безобразие... Настоящий скандал... Эта свинья погубит и себя, и родственников... Отправить его в психушку!.. Затолкаем в автомобиль... Хватайте прямо сейчас!.. И смотрите, чтобы он не выпил из склянки, с него станется...*

Он задрожал. Пот лился по рукам (...или то была кровь?). Свет снова погас, и раздался голос матери:

— *Тобиас, сыночек! Умоляю тебя! ... Тобиас, Тобиас! ... Тобиас!*

Голос затих на этой жалобной ноте. Топ, топ, топ! Шаги по лестнице вверх, равномерные и все ближе. Шепот же ни на миг не умолкал.

Отважится ли он включить свет? ... Он отважился.

...И увидел прямо у своих ног... еще бьющееся в корчах тело умирающей матери. Рядом сидела на корточках его сестра — в черном платье, лицо под черной вуалью — и, опустив голову, тихо плакала.

Тобиас отпрянул. Прижался пылающим лицом к стене.

VI

Сердце колотилось так, что казалось, будто молоток бьет по черепу. Через некоторое время Тобиас обернулся. Привидение исчезло. Он быстро сделал новый укол и начал — сперва тихо, затем все громче и громче — молотить в железную дверь.

Потом наклонился к замочной скважине и сдавленным голосом крикнул:

— Марион! Марион!

Все это время он то и дело оглядывался, чтобы на него не напали сзади.

Наконец через замочную скважину он увидел, что внутри загорелся свет. Тень на полу шевельнулась и приблизилась к двери. Слабый заспанный голос, голос Марион, тревожно спросил:

— Боже мой, кто там?

— Это я, я, Тобиас... Марион, открой, впусти меня!

Дверь, тихо взвизгнув, отворилась. Тобиас — после последних, быстро следующих одно за другим впрыскиваний его охватило дикое возбуждение, — шатаясь, вошел в комнату.

Марион, в ночной сорочке, стояла перед ним со свечою в руке. Она не очень удивилась: Тобиас уже не в первый раз навещал ее ночью.

Девушка, хотя очень устала (было уже около половины третьего), не выказала недовольства. Молча постелила ему одеяло на походную кровать, стоявшую за ширмой.

— Укладывайся, — сказала. — И дай-ка мне кокаин.

Она знала, что просит напрасно: склянку ей не отобрать даже силой.

Тобиас отрицательно мотнул головой. Он поставил свечу на стул рядом со складной кроватью и присел на край постели, осоловело уставившись на подругу, которая снова легла.

— Ты хорошо заперла дверь? А окна закрыты? — спросил.

— Да-да, конечно!

Он снял пиджак.

Марион охнула и отвернулась.

Ясное дело! Выглядел он отвратительно!

Оба рукава рубашки — до самых запястий — задубели и почернели от крови. От них скверно пахло.

— Пожалуйста, побыстрее, — шепнула Марион. — И не запачкай простыни кровью.

Она так и лежала — отвернувшись. Боролась с подступающей к горлу тошнотой. Вдруг поднялась, и в углу комнаты ее вырвало. Девушка тихо заплакала.

Тобиас, отчаявшийся и беспомощный, тоже начал выть — во весь голос. Он потрясал кулаками, бессмысленно таращился в потолок.

Марион, побледнев как мел, подскочила к нему, зажала рукой рот.

— Тихо, тихо, — шептала ему в ухо. — Тебя никто не должен услышать, иначе меня вышвырнут!

Нет! Никто не слышал Несчастного, *и меньше всего — тот добрый Отец, чей неумолимый черный лоб стоял перед огромными окнами ателье: упрямо, недосягаемо, неподвижно!*

— Ну же, ложись и успокойся! — сказала Марион. — Я хочу спать. Погаси свет.

Тобиас полностью разделся. Марион, вздрогнув, отвела взгляд. Полы рубашки тоже пропитались кровью из-за уколов в

оба бедра. Это была его единственная рубашка, которую он носил уже три недели; все другое белье конфисковала хозяйка в Шарлоттенбурге — в счет задолженности по квартплате. Тобиас вонял, испытывая отвращение к самому себе, — мерзко, гадко.

Он поставил аптечную склянку на стул, приготовил шприц, вытянулся на постели, не накрываясь одеялом, и задул свечу.

Не дыша ждал несколько минут: неподвижно глядел в потолок, который с этой стороны — на половину крыши и еще на полстены вниз — был стеклянным.

Марион не шевелилась. Через комнату ползло, вяло и клейко, ночное время. Казалось, оно протянулось поперек ателье, от стены до стены, в виде темных липких нитей, источающих запах запекшейся крови, смешанный со сладковатым ароматом кокаина и бодрящим духом эфира.

Стояла мертвая тишина. Марион, казалось, спала. Только ночной ветер тихо дребезжал оконными стеклами. Тобиас стучал зубами, как с ним бывало всегда, когда кокаиновое отравление достигало определенной стадии. Лицо его тогда искажалось, виски пульсировали. На днях, на Александерплац, не убежала ли от него с криком хромая старуха, увидев это перекошенное лицо?

Голова не работала. Тобиас лежал неподвижно, уставясь в потолок. Время от времени — вслепую — делал себе в темноте кокаиновые инъекции. Он чувствовал, как по его искромсанным бедрам, исколотым рукам течет кровь. Конечно, она капала и на простыни, которые Марион просила поберечь. Его это больше не заботило. Сейчас он был отравлен до такой степени, что всаживал себе шприц почти механически, со все более короткими промежутками: *ибо нуждался в этом, как в дыхании или пище, без этого вообще не мог бы существовать.*

Внезапно его внимание привлекли тени, скользящие по стеклянным стенам и стеклянной половине потолка. Какое-то время он недоверчиво наблюдал за ними.

Приглядевшись внимательнее, он, как ему показалось, отчетливо увидел, что тени это *человеческие* — тени голов, рук, ног людей, которые что-то делают на краю крыши.

Теперь сквозь стекло доносился и тихий шепот. Тобиас различил три голоса — мужских, — которые оживленно переговаривались. Он продолжал опасливо наблюдать за тенями. Видел, как они извлекают свой инструмент — рычаг, клещи, ломик. Их произносимые шепотом слова, тихие возгласы точно соответствовали этим движениям.

— *Внимание!* — услыхал он. — *Раз, два, три... взялись!*

И затем — отчетливый треск.

По комнате прошел ветерок — сквозняк сверху, как ему померещилось. Тобиас ощутил это дуновение всем телом.

Страх его быстро нарастал. Это взломщики! Или — полицейские ищейки!.. Ведь рассказывал же художник Людвиг М., живущий на Юго-Западном проспекте, недалеко отсюда, как, возвращаясь в свою мастерскую, встретил между складами взломщика...

Парализующий страх обжигал глотку. Он, Тобиас, лежит здесь беспомощный, истекающий кровью, больной... чуть ли не при смерти. Марион, беззащитная девочка, спит. Если это взломщики, они запросто перережут им горло. Если же полицейские, то заберут обоих в кутузку — и ему, Тобиасу, будет предъявлено обвинение. Его засадят в тюремную психушку, на долгие годы, и тогда прости-прощай кокаин.

Он тихо поднялся и растолкал подругу; та крепко спала.

Испуганно вскочила:

— Что? Что?

Тобиас зашептал, показывая на стеклянный потолок:

— Видишь? Ты видишь там людей?

Тени по-прежнему двигались.

— Каких людей? — испуганно спросила Марион.

— Вон там, там — тени на крыше, — пояснил Тобиас. — Это взломщики или агенты полиции. Боже, что нам делать, Марион?

Марион, окончательно проснувшись, с ужасом взглянула в глаза Тобиасу.

— Вздор! — сказала. — Это тени дуговых фонарей снизу, с улицы.

Тобиас тряхнул головой.

— Дуговые фонари не отбрасывают теней, — пробормотал он и снова с перекошенным лицом уставился в потолок.

Марион начала сомневаться в его вменяемости. *Неужто и до этого дошло?* — подумалось ей.

Смутный страх пополз вверх по позвоночнику. С этим сумасшедшим, перед которым она беззащитна, одна, в спящем доме! Она не знала, что делать. Пока что надо его успокоить. Утро вечера мудренее. Она принялась уговаривать:

— Поверь, это тени деревьев, и труб, и вентиляторов на крыше. Фонарь качается на ветру, вот тени и движутся. Спи давай!

Тобиаса это не убедило, но он немного успокоился. Сказал, что спать не будет — понаблюдает еще.

— Где твой револьвер? У тебя ведь был маленький револьвер, где же он? — спросил Тобиас.

Марион, однако, побоялась давать ему оружие.

— Я не помню, где он, — сказала. — Ложись-ка, это точно не взломщики.

Тобиас решил, что поищет револьвер, когда Марион уснет. Он улегся и стал следить за тенями, которые непрерывно раскачивались и, казалось, протягивали что-то друг другу.

Тусклый свет уже пробивался сквозь стекла, края которых обозначились резче. Забрезжила первая полоска зари.

VII

Тобиас посмотрел склянку на свет. И ужаснулся. Жидкости оставалось совсем чуть-чуть, с палец. Невыразимый страх впился ему в затылок... Кокаина нет больше!..

А день поднимался: *ненавистный день*, что погонит его к людям, *которые сплошь его враги и которых он безмерно боится*. Он ворочался с боку на бок, в тупом отчаянии. Голова от этого страха раскалялась все больше. Жаркая ярость довела его до того, что он сделал себе еще две инъекции. Остаток из склянки выпил. Полость рта была бесчувственной, как бархат: словно ее покрывал ворс. Тобиас засунул в рот палец — глубоко-глубоко, до самой глотки.

Теперь, в самом деле, пришла беда! Что же теперь делать? Что ему время, что ему жизнь — если нет яда, которого требуют тело и душа, которого жаждет все его естество?

Забыт страх перед взломщиками и полицейскими, померкла даже ужасная перспектива психушки! Только одно переполняет его сейчас, одно выжигает изнутри: это непреклонное, неумолимое, необоримое, метафизически-непостижимое влечение — желание раздобыть яд, который означает для него дыхание и жизнь, воздух и питье, бытие и время!

Трясущимися руками зажег он свечу. Он хотел убедиться наверняка, что в склянке больше ничего нет. Хотя он только что, буквально секунду назад, выпил ее содержимое, желание бессмысленно побеждало логику: в склянке *должно, должно* оставаться еще хоть что-то! Или, быть может, накануне вечером он купил *два флакона*, и просто забыл об этом? Или где-то здесь в комнате стоит флакон, спрятанный с прошлого раза?

Он поднес склянку к пламени свечи. Нет, нет, нет! Внутри пусто! Он перевернул ее, просунул язык в горлышко. Ничего!

Тут словно грянул далекий гром, заполнивший комнату грохотом, и красным полыхнуло в окно. День мощно набухал и глухо на него злился.

Он встал с кровати и — ползая на коленях, пачкаясь собственной кровью, закапавшей пол — принялся обыскивать помещение. Зрению он не доверял. Ощупывал каждый предмет, брал его в руки и подносил к глазам. Не это ли бутылочка с кокаином... или вон то... вон то? Где гарантия, что глаза не обманывают? *В самом ли деле предмет, похожий на шлепанец, есть шлепанец и только? Как бы это проверить?*

Ах, сколько ни искал, он ничего не нашел!

В нижнем ящике комода (до которого добрался, ползая по полу) Тобиас нащупал револьвер и сколько-то патронов. И то и другое он положил на стул. Но теней уже не было видно.

Окна приятно окрасились в нежно-розовый цвет, из этой розовости с величавым достоинством поднимался молодой летний день, ясный и безмятежный. *Тут милые пташки снова защебетали, радуясь свету.*

VIII

Тобиас поднялся и подошел к окну. Безмолвно стоял он, озаряемый мощным светом, который сам рождал себя на востоке и обрушивался на него — на обезображенное, кровоточащее тело, сейчас бессознательно подставлявшее себя под небесные лучи, купавшееся в них. Тобиас отворил окно и вздрогнул, когда его обдало свежим ветром.

Марион, золотой ангел, крепко спала. Тобиас прошел в ванную — она располагалась рядом — и напустил в ванну теплой воды. Обмыл свои раны и все тело, нервно вздрагивавшее, когда к нему прикасались руки. Затем надел окровавленную рубашку и все прочее. Маленький будильник показывал без чего-то семь.

Тобиас подошел к Марион и долго смотрел на спящую. Потом, наклонившись, поцеловал ее в лоб.

Она проснулась.

— Марион, — сказал он, — мне пора. Нет ли у тебя куска хлеба? Очень есть хочется.

— Погоди-ка, — откликнулась та, — я встану и что-нибудь приготовлю.

Он отошел за ширму и присел на свою постель. Большие пятна крови остались на подушке и скомканных простынях,

валявшихся на кровати и на полу. На стуле рядом с кроватью Тобиас увидел револьвер. Он зарядил шесть лож барабана и сунул оружие в карман.

Он был совершенно спокоен, но бесконечно устал. Марион оделась и прошла в кухонную нишу, чтобы на газовой плите приготовить суп.

Тобиас молча смотрел через окно на пригородные пустыри.

Здесь еще шло строительство. Тянулись земельные участки, обнесенные проволочной сеткой и поросшие грязной травой. Асфальтированные улицы, на которых пока не было домов, пересекались и уходили вдаль, исчезая в блеске утреннего солнца. *Птицы нежно пели.* Небо, глубокого синего оттенка, посылало мягкие дуновения. Отара кудлатых облаков медленно брела по лазурному лугу.

Марион принесла суп, густой и наваристый; Тобиас выхлебал его в мгновение ока. Несколько ломтиков черствого хлеба, принесенных девушкой, он тоже съел. Как всегда, когда прекращалось воздействие кокаиновой отравы на желудок, Тобиаса мучили волчий аппетит и жажда. Он съел две полные тарелки супа. Марион была приветлива и добра, даже болтала с ним. Она не просила его отказаться от кокаина. Знала, что такие просьбы бесполезны.

В нем жила огромная благодарность к этому доброму созданию, единственному человеку, который не оттолкнул его — отщепенца, не имеющего друзей, с отвращением извергаемого всяким домом, как извергают блевотину.

— Деньги у тебя есть? — спросила Марион.

Он отрицательно качнул головой.

— *У меня осталась последняя марка, я могу дать тебе из нее пятьдесят пфеннигов.* И вот еще: пищевые талоны Народной кухни.

Она отдала их ему.

Тут он уронил голову на стол и заплакал. Рыдание само прорвалось из груди. Он схватил нежную девичью руку и прижался к ней своим безумным лицом. Рука повлажнела от слез. Марион тихо гладила его по волосам:

— *Бедный Тобиас!*

IX

Он еще немного посидел у нее. Затем решительно схватил свою шляпу, поцеловал на прощание руку Марион и удалился.

Он принял меры, чтобы на лестнице не попасться никому на глаза. Странно было спускаться там, где еще недавно к нему приставали призраки. Он чувствовал во рту неприятный привкус.

Внизу, у подъезда, его приветствовало ясное и радостное солнечное сияние.

Тобиас решил погулять по окрестностям, бесцельно бродил по пустынным улицам. В этот ранний утренний час прохожие попадались редко.

Колокола близлежащих церквей начали раскачиваться; протяжный, далеко слышный звон разливался в воздухе — таком прозрачном и свежем, какой Тобиасу еще не доводилось вдыхать.

Тобиас брел от одной живописной площади к другой и дивился разноцветным домам, которые с непостижимым спокойствием — словно точеные шахматные фигуры — тянулись в это наполненное песнопением небо. Было воскресенье. Маленькие серебристые облака медленно плыли по вышнему синему морю и скапливались в гавани горизонта.

Тобиас вышел к Императорской аллее.

Трамваи, позвякивая и громыхая, проносились мимо: их затягивал вихрь жизни, движения.

На площади Фридриха Вильгельма Тобиас обошел вокруг красной церкви. Ему хотелось войти туда. Но, приблизившись к входу, он почувствовал, что внутри есть люди.

И его снова охватила эта угрюмая робость, этот порожденный ночными муками страх, который гнал его ото всех накрытых столов, ото всех людей и из всех помещений.

Нет для него выхода!

Он остановился и разжал ладонь. Рассматривал ее долго и в глубокой задумчивости. Затем оглядел свой грязный костюм, стоптанные сапоги. На рукавах светлого пиджака проступили пятна крови, и на брюках тоже остались ее следы.

Когда за спиной у него зазвучали шаги, он вздрогнул.

Это был священник, идущий в церковь.

Тобиас медленно двинулся дальше по аллее, вдоль палисадников.

На каком-то балкончике завтракали отец, мать и дети. *Раздался веселый смех.* Тобиас украдкой взглянул на смеющихся. В нем снова шевельнулся голод.

...Тут он понял, что не переживет вечер этого воскресенья.

Могучий демон больше не схватит его и не толкнет во мрак.

У него нет ничего, чему он мог бы порадоваться. Он — неимущий изгой, больной и всеми проклинаемый. Нет у него ни еды, ни денег, ни приличной одежды, ни жилья, ни друзей, ни ближних. А главное — нет воли, нет сил, чтобы обрести все это.

Отрава, ставшая для него судьбой, разлеглась, словно гигантский зверь, над целым городом, над линией горизонта и над самой жизнью Тобиаса: *Харибда, которая проглотит его, от которой нельзя спастись.*

Он, израненный, так и будет, стараясь не привлекать к себе внимания, каждодневно влачить свою жизнь от утра до вечера — пока один из вечеров не ввергнет его в безумие.

Он вошел в первый попавшийся подъезд и достал револьвер. Снял его с предохранителя; задумался, как бы половчее выстрелить. В конце концов открыл рот и прижал дуло к нёбу. *Так будет хорошо.*

Он спустил курок. Звук выстрела гулко разнесся по дому.

Тобиас рухнул, словно упал перед кем-то на колени.

— —

Сбежавшиеся жильцы нашли его тело. Ошметки мозга висели повсюду: по стенам, на перилах и ступенях лестницы.

На улице щебетали птицы, и какой-то трамвай прогрохотал сквозь утро — вниз по аллее, в сторону центра Берлина.

1917

Эрнст Людвиг Кирхнер. Борьба. Шлемиль в одиночестве комнаты. Два листа из цикла "Шлемиль". 1915

Лотар Шрейер

Лотар Шрейер [Lothar Schreyer] (1886–1966) – поэт, драматург, прозаик, эссеист, театральный критик, режиссер и педагог, живописец. Сын художника; изучал в Гейдельберге, Берлине и Лейпциге юриспруденцию и историю искусств. В 1910 году защитил диссертацию, посвященную авторскому праву в литературе и искусстве. Занимался режиссурой в Берлине и Гамбурге, изучал наследие Майстера Экхарта. Один из основателей журнала "Штурм", в 1916–1918-м – его редактор; организовывал литературные вечера "Штурма". В художественной школе "Штурма" преподавал принципы экспрессионистского искусства в живописи и графике, на сцене, в музыке и поэзии.

В 1918–1919-м создал в Берлине театральную студию "Штурмбюне", в 1919-м, в Гамбурге, – студию "Кампфбюне".

В 1921–1923 годах преподавал в веймарском "Баухаусе" в качестве "мастера формы".

В 1924–1927-м был одним из ведущих деятелей школы искусства "Путь" в Берлине и Дрездене.

В 1928-м принял католичество. В 1932-м стал послушником доминиканского аббатства, с 1933 года работал над жизнеописаниями святых во фрайбургском издательстве "Каритас Ферлаг", под псевдонимом Ангелус Паупер.

Из теоретических работ Шрейера следует упомянуть: эссе "Произведение сценического искусства" ["Das Bühnenkunstwerk", 1916], книги "Изобразительное искусство немцев" ["Die bildende Kunst der Deutschen", 1931], "Мистика немцев" ["Die Mystik der Deutschen", 1933], "Экспрессионистский театр. Из моих воспоминаний" ["Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen", 1948], "Воспоминания о 'Штурме' и 'Баухаусе'" ["Erinnerungen an Sturm und Bauhaus", 1956], "Послание книжной миниатюры. Из

первых веков христианского искусства" ["Die Botschaft der Buchmalerei. Aus dem ersten Jahrtausend christlicher Kunst", 1956], "Христианское искусство XX века в католическом и протестантском мире" ["Christliche Kunst des XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt", 1959].

В 1932-м Лотар Шрейер сказал о себе: "Двумя важнейшими вехами в моей жизни были 'Штурм', благодаря которому я научился создавать образы внешнего мира, и христианская мистика, научившая меня жить образами мира внутреннего".

Эссе "Экспрессионистская поэзия" ["Expressionistische Dichtung"] переведено по изданию: Theorie des Expressionismus. Hg. von Otto F. Best. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1976.

Лотар Шрейер
Экспрессионистская поэзия

Перевод Татьяны Баскаковой

ЭКСПРЕССИОНИЗМ – это духовное движение эпохи, ставящей событие внутренней жизни превыше жизни внешней.

Экспрессионизм в искусстве создает *гештальт*[1], посредством которого человек сообщает другим о событии своей внутренней жизни.

Современная эпоха работает над созданием царства духовности.

Экспрессионисты – художники и поэты современной эпохи.

Искусство обратилось к жизни, преобразилось в жизнь. Потому что мы, люди, преобразили себя. От внешнего мира мы снова отыскали путь к внутреннему. Воля к власти[2], доминирующая в нашей внешней жизни, обратилась к жизни внутренней. Те границы, которыми внешняя жизнь ограничивает нашу волю к власти, во внутреннем мире исчезают.

© 1976 Philipp Reclam jun., Stuttgart
© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

1. Гештальт (Gestalt) – целостный, не сводимый к сумме своих частей образ, в отличие от просто образа (Bild). (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. "Воля к власти" – одно из центральных понятий философии Фридриха Ницше; подразумевает волю к познанию.

Охватить безграничное — вот наша властная мечта. Мы сражаемся за большее, нежели царство природы. Мы сражаемся, чтобы обрести царство духовности, которое безгранично. Только в безграничном осознаем мы вполне свою власть. Единичное погружается во Всеохватное, ради существования коего и происходит становление единичного.

В искусстве мы возвещаем царство духовности. Духовная жизнь — это не жизнь науки, а жизнь видений. Помимо внешней жизни, то есть накопления обычного жизненного опыта, есть еще переживание интуитивных прозрений. Европейское искусство последних столетий дает нам отображения обычного жизненного опыта. Искусство современной эпохи дает образные картины интуитивных прозрений. Для художника речь больше не идет о том, чтобы довести какое-то явление, увиденное в реальной жизни, до совершенства, до гармонии. Сегодняшний художник в своем произведении не стремится изобразить реальное явление точно таким, каким он его видит, равно как не пытается придать ему такое совершенство, какое кажется ему желанным. Художник создает в себе *внутреннюю картину*, которая подвластна ему и в которой он интуитивно узнает весь мир. Такая внутренняя картина независима от внешнего зрения. Она — видение, откровение. В этом и заключается суть экспрессионизма.

Искусство современности — учение о знании как откровении.

Это учение об откровении, то есть само искусство, образует средоточие современной духовной жизни. Искусство формирует духовного человека. А духовным человеком может стать каждый. Ибо каждый, кто живет, способен к переживанию.

Произведение искусства воздействует тем, что становится наслаждением и переживанием. Любой человек со здоровым слухом и зрением может наслаждаться произведением искусства. Для этого не требуется ни ума, ни специальных знаний, ни каких-то особых навыков, ни образованности. Как раз *образованные* люди никакого *образа* в себе не несут. Человека образованность только портит. Он встает перед художественным *образом* и требует, чтобы образ этот что-то *изображал*, он не видит в нем самодостаточный объект-*образец*. Каждый человек, не испорченный образованностью, способен услышать словесную музыку поэзии, способен насладиться словесно-звуковым *гештальтом*. Мы вбираем художественный *гештальт* в себя, он становится нашим, и мы сами становимся этим *гештальтом*. То, чем мы наслаждаемся, уже не пребывает вне нас. Внутри нас действует ритм произведе-

ния. Он сливается с собственным нашим ритмом. Мы оказываемся, в буквальном смысле, *вне себя*. Переживающий человек, творец — это *экстатический*[1] человек. Потому что мы и космос — одно. Всё — одно.

Любая культура, которая черпает знание из откровения, распространяет это знание средствами искусства. Любая эпоха, которая подчиняет естественную жизнь жизни духовной и не рассматривает духовность как служанку природы, а, напротив, видит в природе средство для развертывания духовности, имеет свое искусство. Бывают времена, когда свет Просвещения оборачивается обманчивыми огоньками; времена, когда людям приходится искать дорогу во тьме. В ночи-жизни, которую невозможно просветлить никаким Просвещением, ориентируются посредством внутреннего ви́дения. Все люди — ясновидящие. Все опьяняются экстазом. Экстатики, то есть творцы и переживающие, — это первобытные народы, это приверженцы Будды, это люди немецкого Средневековья. Они принадлежат к тому царству, которое сегодня возрождается. Эпоха, чьи ритмы возносят дух к власти, превращает нас в ритмических людей, для которых гармония личности — ничто, для которых главное — ритм экстаза.

У нас нет больше мировоззрения. Мы вообще не смотрим на мир. Мы — просто смотрим. В таком смотрении, во внутреннем ви́дении мы и мир сливаемся в одно. Высвободившись из объятий природы, мы обретаем свободу. Освободившись от жизни, становимся духовной сутью живых духов.

Современное немецкое стихотворение, произведение словесного искусства, не стремится сделать какое-нибудь естественное явление совершенным. Мы знаем, что всякое явление может только казаться совершенным. Совершенства вообще нет. Произведение словесного искусства тоже не создает совершенства. Оно не гармонично. Оно, как любое художественное произведение современности, — ритмично.

Современность разрушает прошлое. У нашего искусства иная правда, чем у искусства прошлых эпох. Наше искусство обладает иной красотой, нежели искусство прошлых эпох. Наша правда — не жизненная правда. Потому что жизненной правды нет. Мы живем не по правде. Жизни, если по правде, вообще нет. Красоте — в нашем понимании — не свойственна склонность нравиться. А та красота, что к этому склонна,

1. Слово "экстатический" как раз и означает, если опираться на его греческую этимологию, "пребывающий *вне себя*", "ис-ступленный", "вос-хищенный".

пусть катится под уклон. Вся наша жизнь — такая скатившаяся под уклон красота. Наша красота и наша правда — всеединство космического переживания.

Мы отучаем себя от поэзии прошлого, потому что она не способна дать *гештальт* нашей современности.

Произведение словесного искусства — вообще художественное произведение — помогает нам вообразить себя частью космоса. Сегодня на смену образованности пришло воображение. Образовательная система прошлых веков мертва. Давайте же уберем эти мертвые обломки, чтобы расчистить пространство для живого воображения, делающего единичное частью целого, человека — частью мира.

Гуманистическое образование — враг духовности. Гуманистическое образование с его идеалом гармонии давно заковало немецкий язык в цепи. Теперь эти цепи разорваны. Сила ритма — властного исполина современности — сделала связанную речь несвязанной. Только несвязанная речь порождает духовность. Только свободная речь порождает произведение словесного искусства. Только раскованность ритма возвещает духовное переживание.

Ритм — творческий принцип современности. Ибо он есть выражение власти. Гармония стремится к конечности, к совершенству. Власть же не желает знать никакой конечной цели. Она никогда не кажется совершенной. Несовершенен, бесконечен и ритм. Он перехлестывает любую меру. Современное произведение искусства не гармонично, оно — ритмично.

Поэзия прошлых, гуманитарных эпох не имела ритма. На место ритма она поставила метрику.

Метрика — это *гештальт* подвижного речевого ударения, каким оно было у греков в эпоху классического мировидения. В греческом мировидении победу в конце концов одержала идея гармонии, что и определило на много веков вперед характер западного искусства. Грек, заключив мир с демоном в своей груди[1], уже не сомневался в совершенстве собственной личности. В классической Греции Аполлон усмирил Диониса. Мера, метр восторжествовали над демоническим опьянением. Позже метр сковал изначально несвязанную речь италийцев, и в итоге получилась классическая латынь. Слово "классический" значит *образцовый*. В нашем представлении классика — это *образец, не имеющий ценности*.

1. Демон (даймон, гений), согласно представлениям древних греков, — покровительствующий конкретному человеку дух, который проявляет себя как внутренний голос.

Метр, мера предполагают умеренность. Каждое метрическое стихотворение, каждое стихотворение, которое накладывает на себя меру или которому посредством метрики навязывается мера, — *умеренно.* Но к искусству относится не умеренное, а как раз *безмерное.* Произведение, которое можно измерить какой-то мерой, которое создается по определенной мерке, — это ремесленная поделка, а вовсе не духовное, не художественное произведение. Роковой ошибкой прошлых эпох было то, что во главу угла они ставили мастерство. Для прошлых эпох искусство было мастерством. А мастерству можно научиться. *Научаются,* однако же, только чужому. Своему научиться нельзя. Свое — оно в нас. Оно растет в нас. Мы же постепенно *врастаем в мир.* Искусство — учение об этом врастании.

Прошлые эпохи принуждали немецкие произведения словесного искусства *врастать в определенные жесткие формы.* Такие, например, как гекзаметр, пятистопный ямб, роман, ода, сонет... Наполнить готовую форму содержанием — в этом и заключалась задача поэта. Итак: форма не порождалась содержанием, а наоборот — для нее, формы, создавалось соответствующее ей содержание. Из множества существующих форм выбиралась одна, которая казалась подходящей для такого-то содержания, и в это прокрустово ложе, сооруженное по определенной мерке, поэт пытался втиснуть безмерное художественное переживание. Такое возможно только там, где художественное переживание не есть переживание космическое. Стихотворение прошлых эпох дает нам, если воспользоваться распространенным красивым выражением, "красивые мысли, выраженные в красивой форме". Оно приобщает нас к мыслям и формам, но переживание как таковое отсутствует. Прошлые эпохи знали действительно *связанную* речь и речь *несвязанную.* Того, кто умел сказать, что хотел, связанной речью, называли поэтом. Связанную речь называли поэзией, несвязанную — прозой[1]. На самом же деле ни поэзии, ни прозы не существует. Да и сама речь подразделяется лишь на искусство и не-искусство.

Поэт, получивший гуманитарное образование, богат не видениями, а сравнениями. Но сравнивать — не значит творить. Не значит воплощать в образах. Образ — то, что *образовывается* впервые. Сравнение — эрзац реальности. Образ — новая реальность. Реальность духовная. Творить поэтически — значит делать эту духовную реальность тварно-плот-

1. Деление речи на "связанную (размером)" и "несвязанную" восходит к диалогу Платона "Федр".

ной. То есть концентрировать ее, приводить к максимально сжатой и простой форме. Каждое поэтическое переживание предстает как новый *гештальт*. Жесткая метрическая форма сама по себе поэзию не создает. Ибо она не уплотняет. Она растягивает, приумножает. Она не показывает нам феномен, какой он есть, а приукрашивает его, превращает из "не-поэтического" в "поэтический".

Сопряженность одинаковых метрических структур еще более подчеркивается наличием концевой рифмы. Концевая рифма чрезвычайно распространена в поэзии прошлых эпох. Это — чисто формальная игра. Считалось, что игра — то есть искусство — возможна лишь там, где взаимосвязь различных словесных образов выражена еще и в звуковом *гештальте*.

Стихотворная строка у гуманитарно-вышколенного поэта представляет собой метрический отрезок. Стихотворная строка в нашей поэзии — это ритмическая единица, не подчиняющаяся метрическим законам, *не* гармоничная. Речевая интонация в экспрессионистской поэзии движется только ритмически.

Именно ритм определяет перемещения ударений. Движение в каком-то направлении развивается как ряд этапов. Произведение словесного искусства развертывается во времени, оно представляет собой последовательность словесных образов, которые могут быть собраны в некое единство только посредством движения, сочетания разных движений. Движение каждого произведения словесного искусства, каждой художественной единицы развивается в определенном направлении. Сколько разных *векторов чувства* пересекается в художественном произведении, столько там и направлений движения. От соотношения этих направлений зависит то суммарное чувство, которое вызовет произведение в целом. Каждое движение распадается на этапы. Ряд таких этапов и есть ритмический ряд данного направления движения. Каждый этап — отдельная ритмическая единица. Эта ритмическая единица и становится стихотворной строкой.

Слова для стихотворной строки заимствуются из главных морфологических категорий. Каждое слово в произведении словесного искусства обладает самостоятельной ценностью. Все слова в рамках одного произведения связаны между собой. Эта связь может быть выражена внутри самого словообраза, одного-единственного. Например, в виде падежного или глагольного окончания. А значит, любое слово в любой форме склонения или спряжения может быть самостоятель-

ным художественным образом. Потому что окончание ограничивает его способность взаимодействовать с другими словами — сводит эту способность к одному или нескольким определенным направлениям.

Ряд слов, в котором все слова находятся в таких отношениях друг с другом и, соответственно, употреблены в таких грамматических формах, что весь этот ряд образует замкнутое в себе единство, называется предложением. Предложение — понятие, относящееся к форме. В произведении словесного искусства нет необходимости, чтобы предложение представляло собой законченную мысль. Законченную мысль оно, как правило, выражает в обиходной речи. Для произведения же словесного искусства существенно другое: чтобы весь ряд использованных в нем слов выражал *конструктивную* мысль. Там ряд слов, или предложение, только тогда имеет идейное содержание, выходящее за пределы этой общей конструктивной мысли, когда предложение по своей ценности приравнено к отдельному, стоящему рядом с ним, словесному образу. То есть когда это предложение как бы замещает отдельное слово.

Каждое слово, каждое предложение несет некое содержание. Но слово лишь тогда раскрывает свое содержание, когда порождаемый им *гештальт* этому содержанию адекватен. Понятие — это способ выразить переживание чего-то непостижимого. Любое понятие неопределенно и многозначно. Любое понятие имеет комплексное значение. Чтобы найти для этого комплексного значения целостный интонационно-речевой образ, нужно заняться словотворчеством. Каждый поэт — творец слов. Каждому поэту приходится создавать каждое слово заново. Ибо способ выразить *уникальное* переживание космоса ни у кого позаимствовать нельзя. Образ рождается воображением в силу необходимости — именно тогда, когда человек благодаря тому же воображению осознает единство всего существующего.

Основные принципы, формирующие как наше настоящее, так и наше искусство, — это организация и ритм.

Организация есть форма власти *конечного*, ритм — форма власти *бесконечного*. То и другое соединяется в интонационно-речевом целостном образе стихотворения, причем организация играет подчиненную роль по отношению к ритму.

Способы формирования ритма — *концентрация* и *децентрализация*.

Единичный словесный образ концентрирует то или иное понятие в одном-единственном слове. Под такой *словесной концентрацией* понимается концентрация содержания и об-

разности. Цель ее состоит в том, чтобы, используя минимум звуковых средств, создать *гешталът* понятия. Следствие такой процедуры — сокращение слов.

Сокращение слова может осуществляться путем отбрасывания приставок:

перница вместо *соперница*
хиндей вместо *прохиндей*
морыш вместо *заморыш.*

Можно обойтись без падежных и без глагольных окончаний.

Артикль вообще следует устранять повсюду, где в нем нет особой необходимости.

Сокращения слов приводят к их изменению.

А изменение — к образованию новых слов.

Так, из глаголов получаются существительные, из существительных же — глаголы, например: *гиена — огиенился, гиенствовал.*

Словесный образ может быть выражен и в предложении, если *гешталът* понятия нельзя передать одним словом. Но тогда все предложение, как в других случаях одно слово, становится содержательной и образной единицей.

В предложении концентрация достигается путем перестановки слов или сокращения самого предложения.

Базовые варианты простого повествовательного предложения, обладающие разной степенью концентрированности, таковы:

1. Весна была долгой.
2. Была весна долгой.
3. Долгой была весна.
4. Весна долгой была.
5. Была долгой весна.
6. Долгой весна была.

Сокращение предложения — та же процедура, что и сокращение слова, только расширенная.

Простые способы сокращения предложений — отбрасывание предлогов, глагола-связки "быть" в разных формах, а также использование непереходных глаголов как переходных.

При использовании простых способов сокращения предложения выбрасывается все то, что для высказывания заведомо лишнее. Это еще не есть настоящая концентрация.

Как, начав с простого сокращения, добиться потом концентрации содержания и образности, показывает следующий пример.

Эти деревья и эти цветы цветут —

простое высказывание.

Эти деревья, эти цветы цветут —

простое сокращение: мы выкинули соединительный союз "и".

Деревья и цветы цветут —

это тоже простое сокращение: мы выкинули указательные местоимения.

Дерево и цветок цветет —

а вот это уже не просто сокращение, но концентрация. Понятие здесь ухвачено глубже. Однако единство понятий "дерево – цветок – цвести" можно выразить еще более концентрированно. Скажем, в такой форме:

Цветущее дерево, цветущий цветок.

Правда, здесь нам удалось передать только единство цветения. Дерево и цветок представлены как противоположности.

Дерево цветет Цветок —

а вот на сей раз действительно три понятия соединились в одно, более высокого порядка. Тут мы имеем дело со словом-предложением.

Но и это слово-предложение можно сжать еще больше, до одного слова, если содержащийся в поэтическом произведении ряд слов требует не предложения, а именно одного слова. Это одно слово будет таким:

Цветение.

Комплексное по своему смыслу слово "цветение" подразумевает и цветущее дерево, и цветущий цветок.

Важное средство *децентрализации* — словесные фигуры. К таким словесным фигурам относятся обыкновенный повтор, повтор в промежуточных пространствах, параллелизм слов-предложений. Нарушение привычного порядка слов соединяет в одно целое все подвергнувшиеся такой инверсии понятия.

Не только переворачивание понятий, но и их варьирование – в смысле выведения из них понятий более низкого и более высокого уровня – есть важное средство децентрализации. Можно выводить и понятия, которые относятся к изначальному, как часть к целому. Все подобные варьирования приведут к появлению в тексте ряда слов, относящихся, так сказать, к одному словесному семейству.

Одним из главных способов децентрализации является ассоциирование одной словесной формы с другой. Ассоциация –

комплексное представление. Художественным средством она становится тогда, когда ассоциируются между собой не только словесные образы, но и соответствующие им содержания.

Концентрация и децентрализация суть средства, помогающие превращать понятийные образы слов в словесные художественные образы.

Ритм — те узы, что позволяют соединить отдельные словесные образы в единое целое. Ритмическая цепочка формирует единство произведения словесного искусства, как цепочка логических умозаключений обеспечивает единство обиходной речи. Для произведения словесного искусства логическая цепочка несущественна. Ибо она, логическая цепочка, *ограничивает* отдельное слово, придавая ему одноединственное значение, — посредством присущей ей связующей силы. Связующая же сила слова *как художественного образа* остается неопределенной, многозначной. Такое слово имеет комплексное значение, и его художественная сила основывается на многозначности возможных ассоциаций.

Из всего этого можно вывести учение о поэтическом ремесле, совершенно не похожее на учения гуманитарной эстетики. Его основные заповеди таковы:

1. Произведение словесного искусства представляет собой не сообщение о мыслях или чувствах его автора, а *свидетельство о некоем откровении.* Это произведение, конечно, может вызывать у нас определенные мысли или чувства, но никакие мысли и чувства не помогут нам пережить откровение. Только в состоянии не-думания и не-чувствования мы сливаемся с художественным произведением в одно целое.

2. Такое слияние осуществляется благодаря силе искусства. Сила искусства — это воздействие художественных средств.

3. Художественные средства словесного искусства — звук и ритм.

4. Интонационно-речевой образ — слово — есть *ритмический звуковой образ.*

5. Произведение словесного искусства — это единство и *гештальт.* Именно ритмическое единство объединяет отдельные ритмические единицы в *гештальт.*

6. Каждый интонационно-речевой образ, будучи ритмической единицей, является ритмическим звуковым образом какого-то понятия.

7. Понятие это *гештальтировано,* то есть оно перестало быть понятием и стало художественным *гештальтом.*

8. *Гештальт,* созданный словесным искусством, — это уже *реальность,* а не просто сравнение.

9. Логикой произведения словесного искусства является ритм. Грамматика обиходной речи к поэзии никакого отношения не имеет.

10. Произведение словесного искусства — это интонационно-речевое произведение.

Перечисленные принципы — не правила искусства. Каждое произведение несет свои правила в себе. Никакому закону искусство не подчиняется. Но существуют неизменные предпосылки, без которых искусства быть не может. Эпохи, которые не признают этих предпосылок или не догадываются о них, для искусства *не благоприятны*, духовная жизнь в это время вообще отсутствует, и люди довольствуются не-искусством или анти-искусством, которые служат для них *эрзацем* искусства подлинного. Такой неблагоприятный период Европа переживала в последние столетия. Только появление экспрессионизма освободило нас от этой напасти. Сегодня мы опять знаем, каковы предпосылки искусства. Они идентичны основным заповедям поэзии. Их можно сформулировать — после того как один немецкий поэт впервые за последние столетия снова воплотил их в художественном произведении. Этого поэта зовут Аугуст Штрамм.

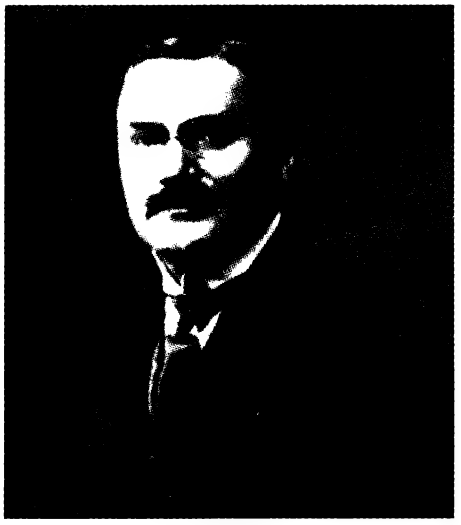
На место эстетики мы ставим *учение о художественных средствах*. Ремеслу поэта нужно обучаться — так же как обучается своему ремеслу живописец или музыкант. Эстетика — изобретение прошлых эпох, нацеленное на понимание художественного произведения. Сегодня мы знаем, что понять художественное произведение нельзя. Мы просто находим для себя художественное произведение, и для этого не нужно никаких изобретений, никакой эстетики. Мы уверены: понять, что прекрасно, а что нет, нам не дано. Учение о прекрасном — бессмыслица. Эстетика происходит из тех времен, когда люди надеялись найти прекрасное, истинное и доброе в этой жизни. Такая надежда представляется нам детской и инфантильной, потому что стремится к недостижимому. Эстетика устарела. Но это устаревшее нечто — отнюдь не произведение искусства. А покрывающая искусство пыль. Нам достаточно подуть на нее, и она улетит. Тогда мы обнаружим какие-то произведения искусства, которые до сих пор оставались от нас скрытыми, а кое-что из того, что мы причисляли к искусству, окажется только пылью. Потому что эстетика всегда систематизировала не сами произведения, а лишь прах мертвецов. Мы полагаем, что только не-человеческое может быть подлинно художественным. Пресловутая связь

произведения с его создателем к искусству отношения не имеет. На этой — *якобы* существующей — связи основывается введенное эстетикой фундаментальное разделение всех произведений словесного искусства на лирику, эпос и драму. Эстетика учит, что поэт в лирике выражает собственные чувства и настроения, в эпосе рассказывает о судьбах других людей и при этом сам выступает в роли рассказчика, в драме же предоставляет своим персонажам возможность действовать как бы самостоятельно. Такое разделение, разумеется, возможно только в эпоху, когда значение личности сильно переоценивается. На самом деле художественное переживание не имеет ничего общего с настроениями и чувствами отдельного человека. Сегодня мы ощущаем себя как *всеохватную общность*, в которую погружена жизнь индивида. А главное, мы знаем, что ни один художник *не* воплощает в образах свои чувства. Его произведение, пожалуй, и вызывает какие-то чувства, но уж точно их не изображает.

Статья в ежегоднике "Штурмбюне", 1918/1919

Лионель Файнингер. Собор социализма. 1919

Август Штрамм



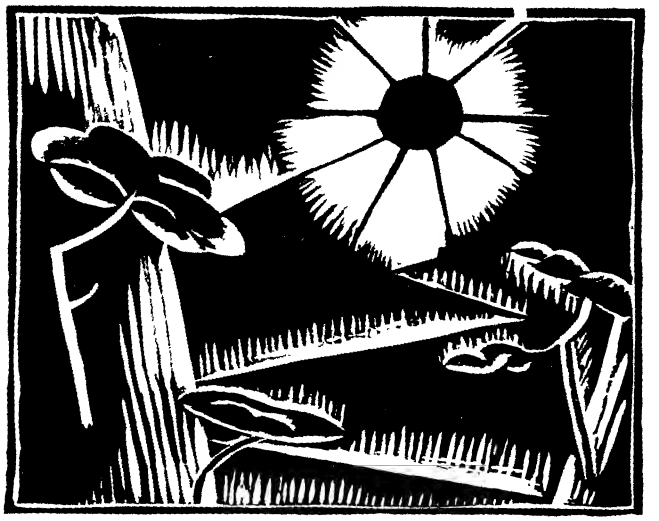
Август Штрамм [August Stramm] родился 29 июля 1874 года в Мюнстере (Вестфалия). Окончив гимназию, он по настоянию отца, почтового служащего, поступил на службу в почтовое ведомство. С 1899 года жил в Берлине, где получил чин почтового инспектора. Он вел тихую, размеренную жизнь, отводя творчеству время строго с четырех до восьми утра, после чего отправлялся на службу, а вечера проводил в кругу семьи. Летом 1914 года Штрамм, имевший чин капитана запаса, был призван в армию и погиб в России 1 сентября 1915 года. Похоронен он на кладбище в Городце (под Нижним Новгородом).

Штрамм писал драмы ("Святая Сюзанна" ["Sancta Susanna", 1914]; "Усилия" ["Kräfte", 1915]; "Событие" ["Geschehen", 1916] и др.), стихи (сборники "Ты. Стихи о любви" ["Du. Liebesgedichte", 1913–1915] и "Кровь-капель. Стихи с войны" ["Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg", 1914–1915], прозаические миниатюры. С 1913 года он много публиковался в экспрессионистском журнале "Штурм", стал ближайшим сотрудником основателя журнала Герварта Вальдена (1878–1941); по выражению дочери поэта, Инги Штрамм, в это время "в нем пробудился демон". Трудно адекватно передать в русских переводах суть его поэтического новаторства. Он показал, как можно повысить вес отдельного слова, о чем говорит в своем эссе о поэзии Лотар Шрейер (см. с. 90–103). Показал, что, помимо обычной грамматики, есть и грамматика чувств. Введенные им рубленные фразы могут использоваться для передачи повышенного внутреннего напряжения, как потом и использовал их Альфред Дёблин, сказавший в 1915 году на вечере памяти Штрамма: "Я не знаю никого, кто бы так властно, причем не играя и не дурачась, обходился с немецким языком – умея подчинить его своей воле, вместо того что-

бы подчиняться ему. Никто другой в литературе так радикально экспрессионизм не развил: Штрамм обтачивал, строгал, сверлил язык до тех пор, пока не приспосабливал к своим нуждам... Все его произведения... по-пуритански правдивы и бескомпромиссны". Штрамм также продемонстрировал, что немецкий язык таит в себе огромные возможности словотворчества: что можно, например, превращать любые существительные в глаголы, а глаголы – в существительные. Все это делалось немецкими писателями и раньше, но далеко не в таких масштабах, не с такой внутренней свободой. Неслучайно крупный прозаик-экспериментатор следующего поколения, Арно Шмидт, всегда ценивший прозу выше поэзии, тем не менее главным своим учителем считал именно Аугуста Штрамма.

Профессор Вальтер Гёдден, организатор выставки "Аугуст Штрамм – тексты", проходившей в 2005 году в Музее литературы Вестфалии (Ольде-Штромберг), сказал об этом поэте: "Он был для немецкой литературы тем же, чем Василий Кандинский для живописи и Арнольд Шёнберг для музыки: изобретателем абстракционизма".

Стихотворения и эскизы Аугуста Штрамма публикуются по изданию: August Stramm. Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe. Stuttgart: Reclam Verlag, 1997.



Отакар Кубин. Рисунок на обложке журнала "Штурм". 1914

Аугуст Штрамм

Крещение огнем

Стихотворения

Перевод Алёши Прокопьева, Евгения Воропаева

Цветенье

Раз! — метались по воде каменья!
Руки — к солнцу раз! —
В пыльце белесоватой!
В волосах жикучие цветы!
Жгучи
Веточны
Туманы ткут!
Туманы!
Бледно-бело-матовы —
Пахучи!
Роза, робко-тускла-раз! — раз-меркла
Дрожью пачканные —
Губны — губы
Жадны, в трещинках, и жарки губы!
Перво-цвéты!
Ласки! И вино!
Чермным
Золотом
Шумящий
Хмель!
Ты и я! и
Я и ты!
И ты?

Услышанное

Вздохнув подул
И
Смял сопротивленье

© Алёша Прокопьев. Перевод, 2011
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011

Подул дрожмя
И
Наземь стряс что было
Шум выдохнул
И
В хаос — глыбу глуби
Свист прошумел
И
Всхлипнул кровью сердца.
Вздохнув взвился
И
Рвет на вечность время
Взвившись помчал
И
В небыти кружится!
Ты
Дышит
Это
Ты!
И
Дышит Дышит
Дышит
Мчится
Ты!

Воспоминание

Мир вымолчан меня из и
Мира мира из
Черн и блед и свет!
Свет в свет!
Пылать Мерцать Взвиваться
И Брезжить и Кружить и Жить и
Ближиться Идти
Идти
Все — болью отзвучавшие желанья
Все — вылившиеся терпью слезы
Все — колко отсмеявшиеся страхи
Все — холодно задушенные пекла
Кипятком моей бурлящей крови
Жаром огненных моих порывов
Пламенем ревущим мыслей
Рвутся к рву и

Радугой мостятся
Не горят — торят пути
Тебе
Проторят
Пути
Пути
Ко мне!
Тебе
Пути
Вкруг них же я бушую
Тебе
Пути
Вкруг них же ты-сновижу
Тебе
Пути
Вкруг них же пламя жруще
Тебе
Пути
Непроходимы
Не
Находимы ни-ко-гда
Ко
Мне!

Луносвет

Свет напружинен на глазах.
Снотление ползет в твою каморку
Желтит наверх
Мнет
Духотой меня!
Вблед
Матова постель
И
Скатывает простынь
Сорочку выворотив
Зябко
На луну.
И вот
Сияешь ты
Ты
Внощь сияешь!
Стеклится

Ладонь всинь и
В пустот печаль-пыланье
На небо рвется
Там луна и звезды
И падают
И бьются вкруг меня
Кружатся
И касаются
Стой! Стой! Стой! Стой!
И
Вдрожь из и в покой
Наз-ад! Наз-ад!
В
Твоем окне
Зевнув
Мигает
Ночь!

Свидание

К полосным ленточкам встрах подворотня жмет
Я — палкой
Взвон
По тумбе-шире-ноги
Смешок как
Вспуг
Сквозь мраки
Лже-угливо
И в
Дрожь тепла
Шмыг
Поспешая
Мысли.
Чорн поцелуй
Косится из ворот
Скрежт
Фонаря луч
Светл
За
Ним
Проулок.

Б*орьба страстей*

Желанье здесь
Ты прочь и прочь
Не удержать
Искать? нет
Я
Не
Хочу
Тя — нет!
Желанье здесь
И сносит напрочь стены
Желанье здесь
И усмиряет токи
Желанье здесь
Сжимает расстоянья
Желанье здесь
И вдох и вдох
И вдох
Пред Ты!
Пред Ты
Мы не-на-клонны
Пред Ты
Столп обороны
Пред Ты
И преклоненны
И
Тонем
Топчем
Гладим
Проклинаем
Благословляем
В том — о! и там
Округлый круглый гонный мир!
Желанье здесь!
Сбывается событье!
В похожей дрожи
Сжаты наши руки
И наши слезы
Во́лнятся
В
Один поток!
Желанье здесь!
Не Ты!

Не Тя!
Жела-ни-е!
Не
Я!

Ближний бой

Солнце склон пыхтенье топот страхи
Солнце склон тупенье тлеет гнев
Солнце склон безумье брызги стали
Солнце склон сверкнув полого кровь
Кровь
И
Капли
Кап
И
Капли Капли
Глухо-так Кровь
И
Глухо-так
Дым победы сукровица
Солнце склон сверкать колоть и пачкать
Солнце склон смерть-завязь: лист из ней.

Поле битвы

Рыхлым комом клонит в сон железо
Ржа крошится
Всосан в по-хоть плод распада
Мерцы
Крови сли- сочатся пятна.
Мясцы слизятся
Смертоубийств
Глаза детей.

Подъем

Ночь
Крушится

Об лобызания висков
Из воска.
Лязг раз-блеклого железа.
Нена-висть-шасть вверх
И
Млечит сон по складкам лба.
Ржанья топот
Тени колет лес.
В глаза слезятся
Звезды
И
Тонут в них.

Уничтожение

Вихрь в небесах — се
Кровь на марше
Марш
Ты-
Сяче-стопый.

Вихрь в небесах — се
Кровь на штурм
На штурм
Ты-
Сяче-лезвный.

Вихрь в небесах — се
Кровь в раз-лив
Ты-чей
Ви-
Сяче-строчный.

Вихрь в небесах — се
Кровь рас-побед
Раз-ты
На
Амбразурах.

Вихрь в небесах — се
Кровь в рас-стынь
В о-стынь

Ты-
Сячи павших.

Вихрь в небесах — се
Кровь в рас-плёт
Раз-вопло-
Ты-
Сяч-стопый.

К*рещение огнем*

Ужат в тебя широким ставший френч
К ногам сползает голова
Ужасом
Давится гаубица
Страхи
Жарят
Жарят шпарят
Жарят жалят
Жарят жмурят
Жарят
Пере-жамывая
О́рую
Ярость.
Взгляд о-
Стрист
Свист
Руки взводят глаз белки.
Упорство за-
Ряжай! гла-
И
За как сталь
Жмак! Раз-
Жав
Судь-
Бу-бу.

П*ра-смерть*

Место
Время
Место

Темень
Ливень
Вровень
Место
Время
Место
Длить же
То же
Множить
Место
Время
Место
Тя же
Нуть же
Ну же
Место
Время
Место
Драться
Жать Ду-
Шить До-
Место
Время
Место
Падать
Грузнуть
Гинуть
Место
Время
Место
В Вихре
Место
Время
Место
Прянуть
Место
Время
Место
Грянуть
Место
Время
Место
Кануть
В Нет.

Перевод Алёши Прокопьева

Тоска

Ступь Стремленье
Жаждет жизнь
Сдрог Стоянье
Очи ищут
Мёртвь растет
Приход
Кричит!
Мы
Глубоко
Немы.

Дом терпимости

Огни блядят из окон
заразу
распростирают в дверь
и для продажи предлагают стоны баб!
Женские души стыдятся смердного смеха!
Материнские чрева зияют смертью детей!
Выкидыш
спиритуозной
испариной
бродит по комнатам!
Робко
в углу
стыдораспорясь
прячется
срам!

Перевод Евгения Воропаева

Макс Калке. Автопортрет в каске. 1920

Август Штрамм
Эскизы

Перевод Татьяны Баскаковой, Анатолия Егоршева

Ожидание

СВЕТЛЫЕ розы любит она и черную вазу. чтоб оттеняла! я ей оборву лепестки. запах! с ума сойти! барышня в моей комнате! я не ждал от нее. она такая изысканная. но кто не ловит... я был всегда слишком робким. в тот раз красные. я тоже наслажусь. розы напротив нее. замечательно. Предложу ей сесть на софу. сам сяду рядом. смогу ее обнять. почувствовать ее грудь. нет! не торопить события. вообще никак. пусть она меня домогается. а я буду совершенно холоден. вот она у меня в комнате. пришла в *мою комнату*... вообще, когда я холоден... порву ее на куски. сорву с нее платье. голой будет она стоять. валяться передо мной. волосы я ей разлохмачу. бред! где вино? крепкое настоящее! бургундское! да откупорить. после это будет некстати. две бутылки. достаточно. раскупорить ее. откупорить. пробку вон. мне тесно в моей шкуре! славный мальчуган! да! кусок плоти. вырос. даже в зеркале. собственно? мне с бабами не очень везло. слишком робок! слишком! слишком! ну что ж. сегодня наверстаем! уже сегодня. постель раскрыть. да ладно! мы в постель ложиться не будем. опьянения я хочу! опьянения! сперва выпью бокал. огня. крови! пыланья! чтоб все забыть. правильно! пирог. рождество ведь. Да. моя матушка. ха-ха-ха! знала бы она, для чего я употреблю такую приманку. но она не знает, наверняка нет. скверный мальчуган. скверный? я? нет. лучше я этого делать не буду. лучше нет. когда она придет. она порядочная девушка. конечно, несомненно. это видно по ее взгляду. она лишь прикидывается. она меня любит. а я совратитель. тьфу, черт! какой там совратитель! я хочу жить. жить. жить. Да. я хочу. и если она мне поверит. я заставлю ее поверить. она должна поверить. должна. Она уже в объятиях у беса. я ее в клочки разорву. хочу гладить мягкую кожу. все укромные

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011
© Анатолий Егоршев. Перевод, 2011

места. еще бокал. дико. дико. дикий. бык. я сокрушу сейчас все стены. *здесь* она должна быть. если бы она здесь сидела. Да. если бы она сейчас села здесь. ты ты ты! псих! Целовать эту грязную софу... все дрожит. руки. ноги. вены набухли. больше не выдержу. хоть бы скорее пришла. если только она придет? а если *не* придет? если — *нет? конечно* нет. не придет! дьявол! я ее заставлю. выволоку из ее же дома. изобью на улице. швырну в канаву. в сточную канаву. девка! дрянь! дрянь! ооо! я выстрелю. я ее застрелю. и конец мученьям. мускулы. сухожилия. лихорадка. из револьвера ее пристрелю. как он легко лег в руку. изящный. плоский. отверстие спереди. круглое. нежное. словно для поцелуев. губки. ха-ха! я, кажется, влюблен. револьвер-барышня! я с ней еще ни разу не баловался. девственница! и маленькие патрончики. осторожно вложить внутрь. чтоб легко проскользнули. черт побери! но уже давно пора! она должна бы уже быть здесь. как же иначе. она не придет. нет. не придет. но я ведь и хотел. хотел, чтобы она не пришла. Боже! пусть она не придет. не придет. сделай, чтобы ей что-нибудь помешало. помешало. внуши ей страх. страх. страх. чтоб осталась дома. да, дома. лучше так. я сохраню чистую совесть. иначе всю жизнь буду маяться. какой из меня совратитель. я не хочу совращать. мамочка. но — разве недостаточно? недостаточно? если она придет? мы просто поболтаем. поболтаем. Конечно. нет. так дело не пойдет. ха-ха! мужчина и женщина. как же как же. друзья настоящие друзья. а почему бы и нет? не смешите меня. Высмеет, как эта рыженькая тогда. коварно. тайком. такой взгляд. ах! взгляды! их я больше не выдержу. этого больше не выдержу. никогда больше. нет. лучше я уйду. меня здесь не будет. она не придет. но я все равно уйду. это самое лучшее. мне уже полегчало. совсем легко. победил. да. я. да-да. что это? да? что? о? шум? шажки. да? и что же? это? там? стучит. черт. в самом деле. стучат. ааа! наглость. неприкрытая. бесстыжая. девка. девка. она хочет меня... совратительница. она хочет меня... нет. ну уж нет. я не могу. нет. не хочу. нет. только попробуй еще постучать. ну, постучи. *я не могу. не хочу. не могу. не хочу.* не стучи! не стучи! стучи! ну! стучи же! давай! стучи! да! стучи! *пафф!!!*

1914

Перевод Татьяны Баскаковой

Последний

Эй! там наверху! смейтесь! мне и самому смешно! три дня кряду ходить в контратаки! орать и вопить! и раз за разом валиться обратно в траншею! три дня три года три вечности! и все еще цел! хоть небо порой с овчинку! синее чучело! курит сигары и преспокойно стряхивает пепел... а тут все едино. траншеи. окопы. и укрытие и могила. будем держать позицию до последнего! вперед ребята. синий призрак продирает красные очи. красные. огненно-красные. заспанные. этим днем все решится. так или иначе. стреляйте же! стреляйте! лесок! да. по леску! черепа. облака. забавно! самый меткий стрелок вправе... да. вправе поспать первым. черт! хоть немного поспать... бойня усталость бешенство ярость! эй! парень! Парень, там впереди! ты будешь? будешь стрелять? ты? да? сунул голову меж колен? трус! стрелять! лупить по ним! внимание! они выходят из леска. в окопы! к брустверу! щекой к стволу! вот так! молодцы! частый огонь! голубые бобы! наши пули! бобы! голубые глаза! у моей милой голубые глаза. ха-ха! давайте ребята! жарьте! они удирают. берите их на прицел. отменные мишени. дают деру. девичьи ножки. кусаю губы. кусаю. будь все это проклято! жгучие поцелуи. так держать! прицел глаз в глаз! воды? что? раскалились стволы? все нутро раскалено. ночью осколком разбило флягу. лизал сухое стекло. язык кровоточит. сглатываю. сглатываю. дайте ружьям остыть. остыньте сами! сохранять хладнокровие! в двух шагах лужица. тьфу ты, черт! пожадничал! грязь! кровь. месиво из грязи и крови. кровь свертывается слишком быстро. огонь! беглый огонь! к брустверу! не спать! кто? заберите у него из подсумка патроны. они нам еще пригодятся. парень весь в крови. а дырка такая маленькая! не прекращать стрельбу! прямое попадание. грохот! треск! трепет! так и вы должны стрелять. целиться. целиться. хорошо. спокойно. на той стороне собаки. бедная земля... в подсумке письмо? ясно. на минутку расслабился и тут же получил пулю в лоб. "здравствуй дорогой муженек!" да. здоровые муженьки нам нужны. только не в виде трупов. подкрепиться. кусочком шоколада. мама. стреляйте парни. ах, матери всегда плачут. стреляйте! я был маменькиным сынком. черт! выше голову! грязи уже нахлебались! что? никто? слабаки! подкрепление. слышите? на марше к нам подкрепление. не подпускать врага ни на пядь! винтовки наизготовку! черт! быть трупом — позор! смотрите! я стреляю. стреляю. подкрепление. слушайте! барабанная дробь. горны. та-та — тррр! подмога там сзади!

спешит! слезы матерей. восторг отцов. дерьмо! три дня в дерьме! люди! мать всегда так тщательно мыла меня. а теперь предо мною могила. и адские муки. моя рука нажимает спуск. палец заталкивает патрон. глаз не подводит. ура-а-а! ноги в руки! ура-а-а! жизнь или смерть. ура-а-а! в штыки! ура-а-а! за мной! моя голова! голова! где моя голова? где-то впереди меня. летит. катится кубарем. храбрая голова. парнишка! врубайся во врага! рви его зубами! секи саблей! а! мягок отцовский живот. мягок. мама. где ты? мама. не вижу тебя? мама ты целуешь. мама. как больно. держи меня. я же падаю. мама я падаю. мама.

1914

Перевод Анатолия Егоршева

Конрад Феликсмюллер. Рисунок на обложке дрезденского журнала "Menschen" ("Люди"). 1918

Оскар Кокошка. Убийца – надежда женщин. Набросок пером. 1910

Пауль Больдт

Пауль Больдт [Paul Boldt] (1885–1921) – сын помещика из Кристфельде (Западная Пруссия), изучал германистику и историю искусства в Мюнхене и Марбурге, с 1908 года жил в Берлине. С 1912 года активно сотрудничал с экспрессионистским журналом "Акцион", выступал на литературных вечерах. В 1915 году был призван в армию, но в 1916-м демобилизован из-за нервной болезни. В 1918-м начал изучать медицину в Берлине, с 1919-го продолжал обучение во Фрайбурге; умер в 1921-м в результате неудачной операции. Достоверных сведений о его жизни очень мало.

Напечатав в 1912 году в журнале "Акцион" стихотворение "Жеребята" ["Junge Pferde! Junge Pferde!"], Больдт "со скоростью кометы" (Эльза Ласкер-Шюлер) ворвался в молодую поэзию. Образ "жеребят" критики потом нередко использовали для характеристики всего раннего экспрессионизма. Так назывался и поэтический сборник Больдта, изданный в 1914 году.

Из его прозы сохранились только миниатюра "Лунный свет" ["Mondschein", журнал "Акцион", 1913] и новелла "Попытка любви" ["Der Versuch zu lieben"].

Курт Пинтус, из-за личных расхождений с Паулем Больдтом, не включил его стихи в свою антологию. На русский язык Больдт переводится впервые.

Стихи и прозаическая миниатюра Пауля Больдта печатаются по изданию: Paul Boldt. Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente. Hg. W. Minati. Olten und Freiburg im Br.: Walter, 1979.

Макс Бекман. Бар "Эдем". 1923

Эрнст Людвиг Кирхнер. Пять проституток. 1914

Пауль Больдт

Жеребята

Стихотворения

Перевод Алёши Прокопьева

Девки с Фридрихштрассе

Как лодочки, готовые к охоте,
И так же грубо крашены, из темных
Проулков выплывают. Взглядов томных —
Вкус. Яркий, осязаемый вкус плоти.

В потоке толп наживка их бесстыжа.
Тот краснопёркой красный вперил зрак,
А тот, морской монах[1], мучений мрак
Предвидит, корчась на крючке у рыжей.

Напрягся, вздулся похотью снаряд!
Но вырвут похоть у него с кишками,
Словно кухарки, грубо: так-то, брат,

Без сантиментов, разговор короткий.
И вновь на промысел — серьезны сами,
Но оснастясь улыбкой и походкой.

В *полдень*

Как спрут, на небе день застыл — таится,
Леса в бескровную вплывают пасть.
Под солнца колпаком — листве пропасть,
Трепещет, бедная, и парк дымится.

© Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Br., 1979
© Алёша Прокопьев. Перевод, 2011

1. Морской монах — мифическое чудовище, будто бы живущее в северных морях. Рассказы о нем известны со времен раннего Средневековья. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Руками замахал ветряк, горит
В волнах лучей, вздымая свет заката;
Парит дымящийся кристалл агата;
Утратив свет, мрачнеет лазурит.

Оранжевы, пузаты облака,
Рожать им ночью — молнии во чреве.
Стрекозы в мареве, пчела во гневе —
В ракитнике все молкнет на века.

Гелиотроп в твоих горячих венах,
Жасмином сладким охлажденный сок,
А в нервах — образы, фантазмы, рок,
Фелисьен Ропс[1] в рисунках незабвенных.

Вонзив клыки в сосновую кору,
Кабан взрезает ствол, всмерть утомленный.
И мертвый лес, как шифер раскаленный,
Где дух ночной истлеет не к добру.

Ночь за ночью

Шоссе — блестящие сороконожки,
Бегут сквозь лес, и дол, и горы. Там и
На сушу тучи бросились китами-
самоубийцами, в заката мертвой лежке.

А свет иссяк. Но оживет немножко:
Источник в небесах — и ночь сочится.
Мирьяды солнц далеких — звезд грибница.
Металлом отливает пруд сторожкий.

Мальчишка-Месяц плещет в каждой луже,
Светло забрызгал сад. Лес — шелк фривольный,
Чепцом горы синея неуклюже.

Над городом, как ваза, колокольня,
Фарфор затейливый двускатных клипс.
Сон залил всех живых в недвижный гипс.

1. Фелисьен Жозеф Виктор Ропс (1833—1898) — бельгийский график и книжный иллюстратор; представитель символизма.

Скот

На черно-белом ярче цвет
Травы пожухло-стертой.
За силуэтом силуэт,
Опущенные морды.

Дышать уже не может луг,
А эти всё жуют.
Июльский яркий свет вокруг,
И облака, и тут...

Идут, идут — мясной разлив, —
По клеверу гуляют.
Но... лай собак. Назад. Обрыв.
Обратно ковыляют.

Умученно лежат. Мычанье.
Бык роет землю. Глаз — дурной.
Телят у колышек скаканье —
Доярок шумных крик грудной.

Рабочий на крыше собора

Вдруг кто-то книзу потянул его:
Земля под ним, и небо — над, — и галки,
И ветер в небе. Словно догонялки.
И чей-то свист. Ему-то каково?

Он глянул вниз. Там — моря удальство,
Желтые волны и кораблик жалкий,
И волны... волны... волны: шатки-валки.
Играют волны, больше ничего.

Вдруг с лаем на него горгулья — прыг! Однако!
Он — за фиалу в ужасе! Курьезно,
Но та ломается... А каменный чертяка

На крыше травит анекдот дурацкий.
И он, успев конец дослушать, адски
Кричит, сорвавшись, — только поздно, поздно.

Impression du soir[1]

С закатом тучи на востоке взмыли,
Черны, с краев земли, с реки унылой.
Сады сочатся в ночь, а солнце было —
Как море зеленели, ветер пили.

И тополя не смеют крикнуть в поле,
От страха перед бурей, в зной белесый.
Черны, рты воздух пьют. Сильноголосы
Свистки заводов. Смена. Всем — на волю.

Обуглены головки в поле мака.
У сиротливых труб — вид голый и больной.
А тучи тяжко, словно пеликаны,

Зоб гнойный выпятив, с едой — домой.
Когда ж и край земли набухнет кровью мрака,
Скользнет, как угорь, молния над тьмой.

Осенние ощущения

Огромный шар закатный — к багрецу
Скользит в болото, в черный гной потока,
Облизанный туманом; сток широ́ко
Несет в долину мутную гнильцу.

В листву дубов, во мрак садятся птицы,
Что падалью питаются, кровавым
Крылом укрыв улов; свист по дубравам,
И гвалт, и крик — стервятник веселится.

Как раскрошили сумрак облака!
Там слышен вопль больного водоема
И крыльев хлоп от желтого скачка!

Как блеск в глазах у смерти — цвет излома, —
Как "фас!" и выстрел в гуще сосняка,
Все краски стали вдруг — симптом знакомый.

1. Вечернее впечатление (*франц.*).

Ноябрьский вечер

Как дует! Золото заката — знамя,
Трофеем ветра ставшее притом.
Немножко осени в платане, с нами
Еще — ее обветрившийся хром.

Еще усопшим солнцем пахнут тучи,
Похожи на обугленный лесок.
Но скоро — вдох и теснота: могучий
И в дамбы бьющий одиночеств ток.

Любовница

— Голая ты. Непривычно. Стройна
И бела так! С ума я,
Любимая, съеду. Блестишь, как луна.
Как серп луны в мае.

Грудь раздвоила, всё честь по чести,
Пушок на коже, но гладкая — да!
И бедра на месте,
И — как балерина — худа.

Дай мне, дай! За окном — летят
Дожди. В окнах — пусто сейчас,
И за ними не видно... Не видно всех нас!
Тяжела волос твоих прядь.

— Где же поцелуи? Желчью гортань жмет.
Прикоснись губами! Пусть еле-еле.
— Холодно?
— Ты как мертвецкий лед.
Ребра светятся в тонком теле.

Берлинский вечер

Бессобытийный, безбытийный сдвиг:
Мешает газ с асфальтом странный свой
Свет. Кость слоновая на мостовой.
И улицы весну почуют вмиг.

Машины — молний дикие стада —
Сбиваются в табун. Огни, как флаги,
Из тьмы выхватывают толп ватаги:
Всё прибывают в город поезда.

Берлин сверкает, далеко видать!
Восточный ветер, холодом обдать —
В зубах мороз! — летит к нам, искрясь спицей.
И ночь над городом — безмолвной птицей.

Жеребята

Тот, кто понимает, рад
Быть с ордою и с когортой,
В дикой скачке жеребят —
В ветер мордой! В ветер мордой!

Над жнивьем, через канавы,
Вдоль оград в чудно́м забеге,
Мчатся просто для забавы —
Рыжи, гнеды, сивы, пеги!

Ржут, когда зарею белой
В даль влечет их, в мир великий.
И — галопом — оголтело
В страхе мчат от молний, бликов.

Раздувают ноздри круто,
Приближаясь к нам с опаской.
Их зрачки как звезды будто —
В человечьих узких глазках.

Взрослым девочкам

Кто еще помнит эру Фрагонара:
Как ножки женские — под юбкой — чуешь кожей.
Трепещет плоть так, будто шелк, о Боже,
Рожает все тела земного шара.

Ведь бедра ваши прямо из корсажа
Вползают, как утюг, под складки юбки,

И пчелами из улья на приступке —
Мужские взгляды, вашей чести стража.

Вы солнца юные! Плоть — свет из туч!
Прелестный стих мой так и сяк верчу,
Смесь аллегорий, нежен он, колюч.

Из ваших лож цветы я получу,
И месяц — из мочи. Хочу, хочу,
В крови у вас сиял чтоб лунный луч!

Чувственность

Парк в лунном свете — призрачный скелет.
Тихо. Но только мы шагнем вперед,
Снег с каблучков твоих — его черед —
Прочертит звездной пылью менуэт.

Одежду торопливо сбросим мы,
И вспыхнем, от желанья задыхаясь:
В снегу ошеломленном — нежный хаос,
Кровь с молоком ты посреди зимы!

И в раже мы, зверей изображая,
В аллеи, с криками вздымая дым
От снежной пены побежим, дрожа, и

Кровь всколыхнется заревом сплошным!
Вот эксцентрический балет-метель:
Влететь из парка — в павильон, в постель.

Вечернее авеню

Гудками улица озарена,
Дурною славой заросла, дурманит —
Как бедра женские в обертке синей ткани,
Что опьяняют нас сильней вина.

А похоть стайками летит: девицы,
Мещаночки, что незнакомы с лаской,
Те — целочки, а те глядят с опаской,
Улыбки алые — и пудреные лица.

Чертовки! Мы вам пеликаны, что ли,
Чтоб вы нам булочки бросали взглядов —
Мы все хотим слиянья с плотью нежной.

А вы, комические выбрав роли,
За мамками и из-за ширм нарядов
В нас глазками стреляете прилежно.

Тиргартен

Березы-липы, на канал гуляя,
Скрывают нежно в зеркале тревогу.
А месяц-ёж ест небо понемногу,
От звезд его неспешно оголяя.

Я с девочками, славно нам сейчас!
Бросаю камень в месяц, ишь как светит.
Меня целует Бэтти. Бэлла ж метит
В меня словцом. Не выдай, месяц, нас.

Вкруг парка летним станом города.
Всё ближе юг! Всё сладостней жара!
То ль еще будет! И с весной на бедрах

К нам дни идут, нагие господа.
А липы сговорились, что с утра
Зазеленеют вместе в рощах бодрых!

Фридрихштрассе в три двадцать ночи. Набросок

На Фридрихштрассе света волна
Накатывает, я тут на всех глазею.
И шлюхи с рогами оленьими — на
Лица моего Цирцею.

И вижу: как фосфор иллюзий пучком
Струится в два глаза кому-то, в четыре.
И кошкой пятнистой ветер — скачком,
Меж пятнами света темь тайную зыря —

В гнездо, писклявым птенцам своим в клюв,
В зубах несет тучный белесый дым,
Хватая и гладя гуляющих шлюх,
И тонкие юбки задравши им.

Тут все привиденья явились на свет,
Смеются приветливо, зубы скаля:
Луи-сутенер... Нет, всего лишь скелет.
Луизу целую, костлявую кралю.

В *космосе*

Лицо на звезды я роняю с плеском,
Они сигают в стороны, хромая.
Медузой черной лес течет с подлеском —
К луне, где глаз мой им мигает с краю.

Уплыло "я". В моря вселенской сини.
А здесь — не я, одежда — не примета.
Седые дни, как старики, отпеты.
Рыдают нервы, страшно им в пустыне.

До свидания

Как отсырели черных окон дыры!
Мистические телефоны: треск и треск и...
Ты вся слезах, твой силуэт нерезкий...
Изваянная дымом.
Лицо теперь затылок: страшно. Мерзкий,
Дрожа, из ваших выхожу домов.

Дома ли это? Ночь ли из камней?
Иду Берлином. Ни души вблизи.
Опущены на окнах жалюзи.
Не хочется быть кем-то из людей.

Пауль Больдт

Лунный свет

Прозаическая миниатюра

Перевод Татьяны Баскаковой

ВЕЧЕРАМИ; вечерами смеялись леса. Красный смех. Молодые деревья любились. Восток сиял черным. Месяц на востоке шагал сквозь тьму. Далеко вокруг растерял он свет. Туман позади него светился.

Все конюшни расплывались в тумане. И помещичий дом, и парк. Цветы тревожились. Суд весны подступил вплотную.

Калитка в парк стояла открытой. Сколько же их! Молодые кобылы прошли за ограду. Светло-гнедая, взрослая уже двухлетка, — последней. Калитка за ними захлопнулась.

Возбужденные лошадки. Запрыгивали друг дружке на крупы, томясь по оплодотворению. Их ноздри были цветками, дышащими. Но красивые головы казались обезображенными. Болезнью похоти, из-за которой череп раздувается, обрастая плотью.

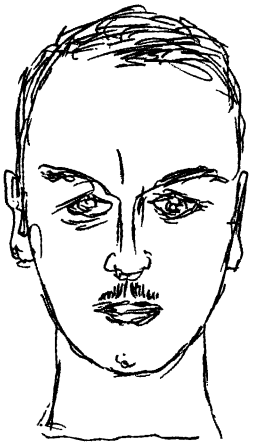
Та светло-гнедая кобыла Трагхеймского конезавода[1] — с маленькими ушами и черным, заплетенным в косичку хвостом — разлеглась на клумбе. За нарциссами копыт не разглядеть. Вдруг она приподнялась — тем же движением, каким привстают сидящие на пятках женщины. Шея коричневой струей пролилась в цветы. Взгляд был недовольным, будто у нее что-то болит. Она чувствовала свое обнаженное тело. И ждала. Беззвучно. Как лес ждет бурю.

Франц Марк. Отдыхающие лошади. 1912

© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

1. Трагхейм — часть Кенигсберга. (*Прим. перев.*)

Вильгельм Клемм



Фронтовой автопортрет

Вильгельм Клемм [Wilhelm Klemm] (1881–1968) родился в Лейпциге, получил медицинское образование. Начал публиковаться с 1906 года. Около 1913-го появляются так называемые переохлажденные стихи Клемма, которые "создают столь захватывающий дух и редкий в немецком экспрессионизме дисбаланс между экспрессией, с одной стороны, и противопоставляемой ей метафорикой и кошмарной меланхолией – с другой" (Андреас Чесенски). В войну Клемм был фронтовым врачом. Весной 1915-го вышел его сборник "Глориа! Стихи с полей войны" ["Gloria! Kriegsgedichte aus dem Felde"]. В годы войны он много печатается в "Акционе" и становится едва ли не главным участником проводившейся этим журналом антивоенной кампании, одним из самых авторитетных поэтов. В 1918-м перестает сотрудничать с журналом, не разделяя нового "революционного курса" его редактора Франца Пфемферта. В 1919-м выходят два стихотворных сборника Клемма – "Взволнованность" ["Ergriffenheit"] и "Расцвет" ["Entfaltung"], в 1920-м – сборник "Мусор грез" ["Traumschutt"]. В 1919 году Клемм становится директором (а с 1927 года – владельцем) лейпцигской издательско-книготорговой фирмы "Дитрих", а с 1921-го управляет также издательством Кронера. В 1922-м он публикует (под псевдонимом Феликс Бразиль) свою предпоследнюю книгу стихов "Сатанинская кукла" ["Die Satanspuppe"]. При нацизме его исключают из Имперской палаты письменности (1937) за "политическую неблагонадежность", издательство закрывают. После Второй мировой войны Клемм, потерявший на фронте двух сыновей, переезжает в Висбаден и занимается там книгоиздательской деятельностью, продолжая – до 1955 года – публикацию начатой в 1937 году книжной серии "Собрание Дитрих" (аналог нашей БВЛ). Имя его к этому времени забыто, в 1958 году он скажет одному разыскивающему его любителю поэзии, что с поэтом Клеммом не знаком.

Лишь в 1964 году Клемм выпустил небольшой томик стихов "Обгоревшие края" ["Geflammte Ränder"]. Интерес к нему начнет возрождаться в шестидесятые годы, среди прочего – в связи с тогдашним интересом к Хорхе Луису Борхесу, который еще в двадцатые годы переводил стихи Клемма на испанский.

Клемм часто писал стихи нерифмованные и со свободным ритмом, но сохранял при этом традиционную строфику. Интересно, что, рассматривая главным образом тему взаимоотношений человека с трансцендентным миром, он разрабатывал особый метафорический язык – язык, если можно так выразиться, абстрактной поэзии, – продолжая, скажем, поиски Райнера Марии Рильке (в не публиковавшихся при жизни стихах "Смерть", "На вершинах сердца" и других) и предвосхищая поэтическую систему Пауля Целана. Клемм рисует, например, целостный внутренний пейзаж (стихотворение "Исполнение"), изображает в качестве птицы-феникса сам язык ("Единая речь"). Особую тему представляют в его поэзии мысленные путешествия в трансцендентных пространствах ("Скорбь", "Проходя мимо", "Магическое бегство", "Конец", "Экстракт", "Дерево").

Перевод всех стихотворений В. Клемма выполнен по изданию: Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. Hg. von Hans-Josef Ortheil. München: Hanser, 1981.

Генрих Эмзен. Битва. 1913

Генрих Эмзен. На краю опасности. 1913

Вильгельм Клемм
Магическое бегство

Стихотворения

Перевод Евгения Воропаева, Татьяны Баскаковой

Скорбь

Каждому вынести можно лишь меру известную боли,
Но жизнь озаботится тем,
чтобы мера исполнилась вся.
Для меня и подавно. Мечусь я по страшным градам
Меж людских и звериных личин.

Морда моя, как у пуделя, задрана кверху,
Бесформенный страх засел в одиноком сердце,
Нет снов — лишь кошмарные дополнения к снам,
Хрип раздавленной тоскою души.

Земля седеет от ужаса. Как часы, испаряются годы.
Давным-давно мои цели, словно прелая рута,
распались,
Каменной хваткою стены душат мой путь,
Тучи болтаются в небе, как ноги повешенного.

Проходя мимо

Мы, гордые сыны богов, не принимающие ничьих
подарков,
Выступили в поход,
преисполнясь суеверного мужества.
Пред нами открылся мир с полчищами призраков,
Морскими рощами, летучими городами,
сновидческими очами любви —

© Alfred Klemm, Mainz; Yvonne Klemm, Leonberg
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011
© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

У окна сидела старуха и плакала.

Седыми бродягами,
скелетами в нахлобученных шлемах
Мы возвратились лет этак через пятьдесят.
Вечер над нами пылал, словно алая роза,
Медленно и торжественно с нее лепестки опадали.

У окна сидела старуха и плакала.

В*ремя*

Недобрый вечер застыл
Ореолом недосягаемого.
Край и все крайнее обретает форму,
Из наших пальцев сочится черный прах.

Бог утомился,
Пора карликов наступила, и лица, несчастьем
Взращенные, поднялись.
Весь мир пошел под откос.

Потускнели сокровища чувств.
Заблудшие ангелы идут по следам
Святого. Воспоминания распыляются.
Чем не сюжет для молчания!

С*атанинская кукла*

В черном флере ночей ты часто являешься мне,
Форматом в три четверти натуральной величины,
В становлении зла прекрасна –
нагая сатанинская кукла,
Возлежащая на зеленом бархате паланкина.

Любовь моя склоняется над тобою,
Могущественное темное насекомое,
Вибрирующее безмолвно и глухо.
Осененные черной листвой,
двадцать весен трепещут.

Так ты меня изнуряешь снова и снова,

Благоуханный вампир,
мерцающий фосфорной белизной,
Мне остается одно: искать незанятые подмостки,
Лучше всего — фантастические.

Магическое бегство

Был вечер. Зевы огромных башен
Молчали. Мы распрощались, словно навсегда,
И выехали за ворота — там притаилась ночь,
Набухнув черными громадными гроздями.

Как рыбы, проскользнули мы сквозь сети.
Преодолели туннели новой и древней истории,
Мы видели юный Коринф,
Постигли путь мучеников, свыклись с отравами.

На столе стояла волшебная лампа Аладдина,
Неудержимо светила она сквозь время грез,
Без лишней спешки обогнули мы
Дурные острова противоположного мира.

Летучая зола оседала на сухие наши сердца,
В нас ожило беспокойство, мы понеслись,
Мчались ночь напролет, бог знает сколько миль,
И к утру оказались меж опостылевших стен.

1914

Настроение

Тут ангелы сбрасывают личины блаженства.
Операционные ножи сияют серебром.
Между цифрами, реальными и воображаемыми,
Грохочет безотрадный гром пушек.
Запах самшита будоражит забытое.
Мошки нежно поют. Коньяк, вызывая спазмы,
Проливается в горло. Будущее так плотно
Укутано, что каждый вздох дается с трудом.
Неописуемо чисто где-то соната звучит.
Седло одурманивает-баюкает мысли.
Приветствуешь знакомых. Хромает раненый.
О ты, высокое небо, кто же хотел всего этого?

Над белыми равнинами беснуются черные грезы.
Поэты, как ни странно, живы еще.
И любовь над Рейном — тоже.
Я здесь — инородный осколок неизвестно чего.

1915

Осень

Годы пересекаются,
Рогатые могилы на нас взирают;
Ветер веет легко. Земля почти обезлюдела,
Мысли процеживаются сквозь серое сито.

Но беседка по-прежнему та же,
Мы пьем мертвое вино
И прислушиваемся к симптомам забывания,
Которое слаще памяти.

Дым пахнет печалью и далями.
От него почти погружаешься в сон.
Кто же крикнет из мрака, что пора нам домой —
Нам и собакам, невесть почему разлаявшимся?

1914

Конец

Быстро выпив еще и за здоровье ангелов,
Мы отправились в путь в сапогах-скороходах
И сразу перенеслись к волшебному гроту.
Под свечами там женщина обнаженно стояла.

Мы бережно поцеловали пальчики ее ног,
Кровь наша взыграла, как сладкое вино,
И мы совокупились там, как райские птицы.
Нам было хорошо в декорациях этого сна.

Посетили затем ученых древнего и нового мира.
Те кутались в шарфы, склонившись над книгами.
Но внезапно на голое дерево уселась смерть,
Сорвала у нас с головы шляпу и засмеялась.

1921

Экстракт

Ночь проливает тягучие черные слезы,
Нам не оторвать глаз от жуткой постели:
Обезьяна свечою — в анусе — освещает
Половые акты и ужасные роды.

Всякая шавка переживает свою монодраму,
Смерть притворяется учеником брадобрея,
Луна с крысой ведут прения о бессмертии,
А их уменьшенные копии проходят мимо.

Иллюзорные достижения опьяняют нас.
Мы движемся по этажам мира:
В преисподней получаем в подарок сигары —
Собаки вылаивают хорал.

Основатели религий спрыгивают с нар,
Гигантские глухари садятся к ногам их,
Над болотом из трупов и нечистот
Дотлевает горький закат банкротства.

Пробуждение в ночи

Обломки сна обрушиваются на горы.
За ними, помойной струей, — мир.
Месяц висит в гигантской клетке:
Неподвижный золотой какаду.

— Врата построй! Мосты из света!
Веди корабль волшебный в океан! —
Но обвились вкруг горла чьи-то руки,
Безмолвно и цепко держат меня.

Соскальзывает с плеч одеяло.
Приподнимаюсь, обращаю лицо
К синей ночи, давней знакомой.
Колокол по каплям цедит время.

Мучительно

В полях прорастают серпы и скорпионы.
Колокольчик хрипло кашляет в отдалении.
Дети, как страшно безлюдье:
Задумаешься об универсуме, и опускаются руки.

Небо — серое Бога чело —
Омрачилось, стало свинцовым, затем почернело.
Внезапно в нем белым магнезиевым порошком
Вспыхнули атеросклерозные прожилки молний.

В духоте пропыленной давят усталость и старость.
Ах, старый Бог, твоего надолго ли хватит терпенья?
Снова — всего лишь пять часов пополудни.
Ленивыми пилами распиливает нас время.

Холодная ночь

Сквозь переливчатую внешнюю поверхность
Мы проникали в темное нутро.
Жизнь современности, изнемогая, угасала,
Но тем увереннее проступало вневременное.

Нетленное для нас составлялось
Из одних только тленных вещей.
Даже звезды на миг оживали
В мимолетном вальсе вечности.

Небо натянулось тончайшей пленкой.
Из глотки пророка
Вились вверх арабески пара.
Стало так холодно, что пламя окоченело.

Пагоды[1]

Вошла Маска с белыми глазами,
Целую эскадру лжи за собой привела:
Я снова страдаю недугом трения.

Что за польза в помпезных принципах?
Борьба идет отнюдь не на равных.
Они тают как снег от удовлетворения!

Довольно! Приди же в объятья мои,
Дикий серафим, человекообразный зверь,
Чем мы ангелам ближе, тем глубже земля!

1. От *португ.* pagoda — фарфоровая человеческая фигурка с подвижными руками и головой. (*Прим. перев.*)

Твоя чаша перевешивает на весах чувств,
Мы союзы на целую жизнь заключаем,
Но остаемся качающимися пагодами.

С *чернъими волосами и белокурыми*

Бывают народы с черными волосами и белокурыми,
Всем им занудство тысячелетий застит глаза.
Мы одиноко сидели у молчаливой воды,
Месяц глянул сквозь моста чугунного ромбы.

Вся система, как поезд, двинулась в ночь.
Процессии масок отчаяния — следом за нею.
От порвавшейся паутины звезд
Остались ослепшие солнца и обугленные небеса.

О ты, извергнутый глоткой вечности,
Что сидишь здесь, вкогтившись в свой шест,
Словно огромный птах, облезлый и хворый?
Дайте ему словарь: пусть посмотрит, что значит Бог.

Дерево

Небесное вплетается в земное:
Любя одно, другое как не любить?
Неудержимо я врастал в свою форму,
И вот стою, каким ты меня возжелал.

Тело преображается каждодневно,
Душа ищет для себя новых путей,
Все, чем я стал, с людским потоком
Мимо струится, едва ли зная — куда.

Крона мотается над головою моею,
Туда и обратно по синей равнине небес,
Под ветром тоскует о далях и расставании,
Но вечер придет — все на том же месте она.

Перевод Евгения Воропаева

Исполнение

В каждой душе, что ни день, будто солнце восходит:
Алость, тепло рассвета дарит
собственной крови река,
Легкость стопам возвращая. Орошаемы чувством,
Воспоминанья цветут на ближних и дальних лугах.

Вскользь проплывают пейзажи
и чьи-то знакомые лица,
Лица любимых омыты влагой живой красоты.
И открываются разом тысячи блестких убежищ —
Ибо нет мысли такой, чтоб отклика ей не нашлось!

Чуем: в сердце тот ключ, которым мир отомкнется.
Друг к другу тянемся, как только ангелы кроме нас:
Те ведь умеют,
поцеловавшись через безмерные дали,
После срастись меж собой нераздельно и навсегда.

Единый язык

Зверь, что имеет тысячу языков,
с горящими колесами-глазами, —
нас устрашает ярость его рыка, —

позвякивает пыльными крылами
и их лениво по камням волочит.
С пути его мы отшатнемся сами.

Внезапно он, ломая землю, вскочит,
поколебав ноздрями звезд планктон,
приникнуть к Божьему челу захочет.

Но, изрыгнув хулу, издаст он стон,
и успокоится, и просветлится,
на горизонте дымкой озарится —

в которой шепот всех чужих имен.

Перевод Татьяны Баскаковой

Готфрид Бенн

Готфрид Бенн [Gottfried Benn] (1886–1956) — поэт, эссеист, прозаик, драматург; наиболее популярный из немецких поэтов по опросам современных читателей в Германии. Сын протестантского священника. Изучал философию и теологию в Марбургском университете, с 1905 года – медицину в Академии военно-медицинского образования в Берлине. Уже первый поэтический сборник – "Морг и другие стихотворения" ["Morgue und andere Gedichte", 1912] – принес ему известность.

Призванный на фронт в начале Первой мировой войны, Бенн работает в полевых госпиталях, получает железный крест второго класса за участие в штурме Антверпена и лишь после этого попадает в Брюссель на сравнительно спокойную должность врача в больнице для проституток. Там он создает свои первые прозаические произведения – новеллы о докторе Ренне, позже вошедшие в сборник "Мозги" ["Gehirne", 1916].

С конца 1917 года Бенн живет в Берлине, имеет собственную врачебную практику (как специалист по кожным и венерическим заболеваниям), пишет стихи, уже сильно отличающиеся по тону от "Морга", в 1922-м выходит первое собрание его сочинений. В 1932-м его избирают членом Прусской академии искусств.

Бенн лояльно отнесся к приходу к власти нацистов, но уже в 1934 году начались нападки на него в газетах, ему запретили печататься и выступать по радио. С 1935 года Бенн снова служил военным врачом – сперва в Ганновере, позже в Берлине. В этот период возникают его прозаические сочинения: "Погребок Вольфа" ["Weinhaus Wolf", 1938, напечатан 1949], "Роман фенотипа"

["Roman des Phänotyp", 1944, напечатан 1949], "Двойная жизнь" ["Doppelleben", писалась с 1943-го, напечатана 1950]. В 1945-м он возвращается в Берлин, тяжело пережив смерть жены, Герты фон Ведемейер, покончившей с собой при приближении советских войск.

Право печататься Бенн получил только в 1948 году, но еще раньше в Швейцарии вышли его "Статические стихотворения" ["Statische Gedichte", 1948]. Сразу после снятия запрета на публикации Бенн стал чрезвычайно влиятельным поэтом: в 1949 году выходят четыре его книги; в 1951-м он первым получает только что учрежденную премию имени Георга Бюхнера – до сегодняшнего дня самую авторитетную литературную премию в Германии.

Последние опубликованные произведения Бенна (кроме уже перечисленных прозаических текстов) – новелла "Птолемеец" ["Der Ptolemäer", 1949], поэтические сборники "Фрагменты. Новые стихотворения" ["Fragmente. Neue Gedichte", 1951] и "Дистилляции. Новые стихотворения" ["Destillationen. Neue Gedichte", 1953], пьесы "Три старика" ["Drei alte Männer", 1949] и "Голос за занавесом" ["Die Stimme hinter dem Vorhang", 1952].

Готфрид Бенн умер от костного рака 7 июля 1956 года, в Берлине.

Перевод эссе "Эпилог и лирическое Я" [Epilog und lyrisches Ich] выполнен по изданию: Gottfried Benn. Gesammelte Prosa. Stuttgart: Klett-Cotta, 2000, S. 152.

Переводы стихотворений выполнены по изданию: Gottfried Benn. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Макс Пехштейн. Купальщики. 1912

Татьяна Баскакова

Доктор Бенн – птолемеец и мыслепроходец

Готфрид Бенн *Двойная жизнь*. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Вальдемар Вебер Ферлаг; Москва: Лагус-пресс, 2008

> Большой поэт – прежде всего большой реалист, очень близкий к действительности, – он погружен в реальность, приземлен, он – цикада, родившаяся, согласно легенде, из земли, афинское насекомое.
>
> Готфрид Бенн *Проблемы лирики*

> "Жить во мраке, делать во мраке, что можем" – да, но как это понимать?
>
> Готфрид Бенн *Голос за занавесом*

Года три назад в нашем книжном пространстве произошло событие, как мне кажется, не в достаточной мере оцененное. Вышла книга, которая готовилась много лет несколькими ведущими переводчиками из России и Германии и которая впервые вполне репрезентативно представляет прозаическое наследие Готфрида Бенна, крупнейшего – наряду с Паулем Целаном – поэта и теоретика поэзии послевоенной Германии.

Готфрид Бенн (1886–1956) был одной из самых ярких фигур "экспрессионистского десятилетия" в Германии (1911–1922). Известность принесла ему уже первая книжечка стихов "Морг" ["Morgue", 1912]. Его стихи (в том числе "Песни", публикуемые в нашей подборке) вошли в антологию экспрессионистской поэзии "Сумерки человечества" (1919). Потом, как можно прочитать в предисловии к этой антологии, Бенн будто бы отдалился от экспрессионизма, вернувшись к классической форме стиха. В 1932 году Бенн, известный к тому времени поэт и прозаик,

© Татьяна Баскакова, 2011

был избран членом Прусской академии искусств. В 1933-м он остался в Германии и поначалу будто бы сотрудничал с нацизмом, что продолжалось до 1934 года. Хотя в 1938-м Бенн был исключен из Имперской палаты письменности и ему запретили печататься, после войны его тоже осуждали — за симпатии к нацизму, — и какое-то время он печататься в Германии не мог. Вторая волна славы пришла к Бенну в 50-е годы: в 1951-м он стал первым лауреатом только что учрежденной литературной премии имени Георга Бюхнера и в том же году прочитал в Марбурге доклад "Проблемы лирики" ["Problemen der Lyrik"], не утративший значения до сих пор[1], стали выходить его поэтические и прозаические сочинения. Но и теперь, через пятьдесят лет после смерти Бенна, о нем выходят книги[2], публикуется его переписка, один из лучших нынешних немецких прозаиков Райнхард Йиргль посвящает ему свой роман "Собачьи ночи" (1998). Я говорю все это, чтобы подчеркнуть: пока что Бенн отнюдь не превратился в "музейного классика"; и еще: знакомство с его творчеством в какой-то мере позволяет судить и о том, что сталось с экспрессионистским наследием — и в жизни одного писателя, прожившего гораздо дольше, чем большинство друзей его молодости, и в немецкой литературе вообще.

Читая книгу, о которой мы говорим, делаешь для себя неожиданные открытия — во всяком случае, видишь Бенна в несколько ином свете, чем мы привыкли его воспринимать. Мы, по правде говоря, вообще знали его не очень хорошо. В 1997 году вышло двуязычное "Собрание стихотворений" Бенна в переводе Виктора Топорова. Сравнивая немецкий и русский текст, ты просто не узнаешь строки Бенна — не только по причине смысловых расхождений, но и по общей интонации. Существуют разрозненные публикации в Интернете, отчасти очень хорошие (Евгения Витковского, например; в некоторых случаях имена переводчиков не указаны). В "Иностранной литературе" (2005, № 8) были напечатаны любимые мною переводы Вальдемара Вебера, но в основном это были переводы нерифмованных стихов. Наконец, в 2008 году в Петербурге вышла книга стихов Бенна в переводах В. Б. Микушевича ("Перед концом света"). Но стихи Бенна вообще очень сложно переводить — из-за плотности содержания, часто вмещаемого в строгие традиционные формы.

1. Об этом свидетельствуют, например, книга Агиса Сидераса "Пауль Целан и Готфрид Бенн. Две поэтологии после 1945-го" (Вюрцбург, 2005), посвященный Бенну выпуск журнала "Text + Kritik" (2006, № 44), а также выпущенная в серии "Интерпретации" издательства "Реклам" книга "Стихотворения Готфрида Бенна" (1997).
2. Например, недавняя обобщающая работа Хельмута Летена "Голос отцов. Готфрид Бенн и его время" (Берлин, 2006).

Поэтому каждый новый — хороший — перевод Бенна обогащает, а может, и несколько меняет наше представление о его поэзии. В книгу "Двойная жизнь" тоже включена подборка стихов Бенна, хоть и небольшая, но очень качественная, в которой представлены разные переводчики (Вальдемар Вебер, Александр Шмидт, Александр Ницберг, Алексей Рашба, Владимир Микушевич, Ольга Татаринова, Сергей Аверинцев, Евгений Витковский, Алёша Прокопьев, Алексей Парин, Аркадий Штейнберг, Альберт Карельский, Вячеслав Маринин, Грейнем Ратгауз, Владимир Летучий, Игорь Болычев). Но в любом случае полного корпуса стихов Бенна у нас нет. Тем более важно издание прозы Бенна: ведь она пронизана теми же мотивами, что и стихи, помогает пониманию стихов.

Прежде всего мы видим, насколько органичны для Бенна античные мотивы, разбросанные по его стихам (сошлюсь в качестве примеров на триптих "Пятое столетие", "Ахерон", многие стихи в нашей подборке). В книге "Двойная жизнь" опубликовано эссе "Дорический мир: Об отношении искусства и власти" ["Dorische Welt", 1940], написанное с подлинным знанием реалий античной культуры и высветляющее главное, что интересовало в ней Бенна: проблему истоков искусства. Мне часто приходилось читать, что Бенн — холодный скептик и сторонник чистого артистизма. Понимая, что такая трактовка, мягко говоря, не вполне согласуется с бенновскими стихами, я все-таки была удивлена, прочитав в эссе Бенна "К проблематике поэтического" ["Zur Problematik des Dichterischen", 1930] строки, напоминающие целановское "Все сновидческие образы, хрустальные <...> к ним / я подводил свою кровь..." (но сформулированные языком поэта *и* медика):

> Расширенное до архаических основ, разряжающееся в избыточном приливе крови "я" — без него-то скорее всего и немыслимо поэтическое. <...> Тело — самое властное и глубинное проявление необходимости, хранитель предчувствия, оно видит сон. Творение живет бурным кровотоком, это совершенно очевидно: в теле создает оно свои корреляты и в упоении чеканит образ. <...> Существует только одна верховная необходимость, ананке (и этим кончается гиперемическая теория поэтического), это — тело; дана только одна попытка прорыва — когда взбухают кровеносные сосуды, фаллические и центральные, есть только одна трансцендентность — трансцендентность сфинксоподобного желания.

Если сравнить теоретические тексты экспрессионистов с тем, что пишет Бенн, станет очевидно, что исходный пункт для него (как и для них) — неприятие рационально-технизирован-

ной цивилизации (для него это главное, у других к этому могли прибавляться отчетливее выраженные социальные мотивы). Тема противопоставления духовного и обыденного миров — главная уже в первых прозаических текстах Бенна, рассказах о докторе Ренне [Rönne-Prosa, 1916]. Четыре из этих пяти рассказов теперь опубликованы по-русски. Это новаторская проза, воспринимаемая как таковая даже сегодня, после множества всяких формальных экспериментов, и тот факт, что она вообще переведена (Галиной Снежинской), — уже большое достижение.

В рассказе "Остров" ["Die Insel"] доктора Ренне мучает несовместимость двух установок: "Нигде никаких помех, всюду солнце и незамутненность процессов" (навязываемая ему общепринятая точка зрения) и то, что он чувствует: "Во мне нераздельно срослись реальность и греза". Сложность этих рассказов (для перевода) в том, что в них такое срастание происходит в самой ткани текста. В рассказе "Завоевание" ["Die Eroberung"], скажем:

Почувствовал, что силы окрепли. Взмыл над бульварами; колыхались ритмично волны. Парил как на крыльях; пыльцой оседали на все его складки женщины; свергнутые с престолов; много ли? — тесные гроты и лесистый остров под мышкой. <...> Он осмелел; все тягостное переложил на стулья — странно, они устояли. Теснившееся в мозгу развесил плющом на плюще колонн.

В рассказах о Ренне пресловутый "артистизм" Бенна выглядит не как "искусство для искусства", но скорее как поиски духовности, своего рода стоицизм в жизни, а в творчестве — стремление любой ценой добиваться совершенства: "Я должен находить формы, чтобы в них сбыться", "Поток реального, слитность звуков и света разлив претвори в смысл..." ("Путешествие" ["Die Reise"]), "Картину мира, созданную трудами минувшего века, требовалось усовершенствовать. Речь, полагал он, не должна ни к кому обращаться, если мы хотим честности: слова, обращенные к другому человеку, давно стали ложью" ("Остров").

* * *

Что же произошло с Бенном после 1933 года? В своих публичных выступлениях (этим годом и ограничившихся) он пытался повлиять на отношение власти к интеллигенции, высказывая идеи, которые, если отвлечься от тогдашних фразеологических клише, которые Бенн, видимо, просто не мог не вставлять в свою речь, не стыдно повторить и в наши дни.

Ко второму вопросу: я и сегодня не могу не заметить, что хотел бы видеть "практическое сближение народа и поэзии" не в том,

чтобы поэзия становилась популярнее и понятнее всем и каждому, а в том, чтобы появлялись общественные учреждения, академии, университеты и семинары, с помощью которых государство научило бы нацию видеть в поэзии истинную трансцендентность, подчиняющуюся своим собственным законам, иероглиф подлинной сущности нации, обладающий глубоким и таинственным смыслом.

("Народ и поэт" ["Das Volk und der Dichter"]).

Поэтому забота об интеллигенции и защита ее всегда будут одной из важнейших задач государства и его законодательства.

("Что такое немец. Генофонд и вожди" ["Der deutsche Mensch"]).

В том же году Бенн публикует в журнале "Немецкое будущее" большое эссе "Признание в экспрессионизме" (["Expressionismus"], перевод Марка Белорусца и Инны Булкиной), хотя, как он там пишет, в это время экспрессионизм уже считается "высокомерным издевательством над народом". Это очень важный документ, подробно характеризующий данное движение — "как еврпопейский стиль". Про себя же Бенн говорит: "...я признаю, что психологически существую в его пространстве и его метод, о котором я буду говорить в дальнейшем, словно был мне присущ от рождения".

В отличие, скажем, от теоретика экспрессионизма Лотара Шрейера (см. его эссе в настоящем номере), Бенн не отказывается от культурного наследия прошлых веков, а называет в числе предшественников экспрессионизма позднего Гёте, Гёльдерлина, Клейста, Ницше (как ключевую фигуру), Джойса, Пруста, Ханса Хенни Янна:

Таким образом, можно утверждать, что компонент экспрессивной реализации присутствует в искусстве всегда — но в какой-то момент, как раз в недалеком прошлом, он, перестав быть достоянием многих умов, явил себя и определился как стиль.

Бенн не принимал ценностей либеральной Веймарской республики и противопоставлял им усилия экспрессионистов. Данная им характеристика этого противостояния настолько интересна, что стóит процитировать ее основные положения:

Вовне — довершался распад, оставались лишь функции и отношения; безумные, лишенные корней утопии; социальная, гуманитарная, пацифистская бумажная полова... <...>

...горсточка экспрессионистов, этих адептов новой реальности и старого Абсолюта, — они погибали от голода и насмешек, но были одержимы страстью, подобной аскезе святых великомучеников, у них был единственный — смертельный — шанс, и само их существование противостояло этому распаду. <...>

Речь шла не о сотворении формы как художественном понятии, этот вопрос означал: какая загадка, какая тайна кроется в том, что человек творит искусство, что он в нем нуждается! Какое переживание — искусство, одно единственное переживание, посреди всеевропейского нигилизма! <...>

...результатом стало освобождение — уход из этого жалкого либерально-оппортунистического круга, из утилитарного мира науки, разрыв паутины аналитической монополии и путь — трудный путь вовнутрь, в творческие глубины, к мифам и первообразам, открытая, серьезная борьба за нового человека посреди этого кошмарного хаоса — хаоса, порожденного распадом, искажением реалий и ценностей. <...>

Этот стиль явился полным эстетическим соответствием современной физике с ее абстрактной интерпретацией мироздания, экспрессивной параллелью неэвклидовой математике, которая, покинув пространство классического космоса двух последних тысячелетий, вышла в пространство ирреальное.

Тогда, в 1933-м, Бенн еще не разочаровался в культурной политике нацизма — но уже каким-то образом предчувствовал несовместимость с нею искусства:

Искусства — в том смысле, как его понимали последние пятьсот лет, — более не будет, это — было последним... <...> Не искусство, а ритуал будет у костров и подле факелов.

Бенн лишь к 1935 году полностью осознал, что не хочет идентифицировать себя с нынешней немецкой литературой. Но уже слишком поздно, слишком опасно было публично демонстрировать такой выбор: "Отойти в сторону я мог только одним способом, и этот способ назывался — Армия" ("Двойная жизнь"). С 1935-го Бенн служит офицером санитарной службы, сначала в Ганновере, а позже, с 1943-го и до конца войны, — в Ландсберге-на-Варте (теперь город на территории Польши). О своей жизни в нацистской Германии, о трудном нравственном выборе Бенн подробно рассказывает в автобиографической книге "Двойная жизнь" (["Doppelleben"], писалась с 1943-го, издана в 1950-м, перевод Игоря Болычева).

* * *

Тема "Двойной жизни" — как и ранних рассказов о Ренне — неразрывное единство жизни внешней и внутренней. Внутренняя жизнь Бенна состояла в этот период в работе над прозаическим сочинением "Роман фенотипа" ["Roman des Phänotyp"], которое сам Бенн характеризует как "абсолютную прозу" (там же):

Последовательность не связанных ни сюжетно, ни психологически сюит... Роман построен... в форме апельсина. Апельсин состоит из многих секторов, сечений, отдельных долек... все устремлены к середине, к белому плотному стержню... Этот плотный стержень и есть фенотип, есть бытийствующий... в нашем случае он находится в казарме, живет, думает, расщепляется в мыслях и внутренних наблюдениях, снова собирается воедино в попытке выражения, в попытке творчества.

Прочитав сам "Роман фенотипа", мы убедимся, что он представляет собой своеобразное, но органичное соединение автобиографической прозы, эссеистических набросков, изложения своей поэтики. В Германии именно экспрессионисты подвергли радикальному пересмотру существующие жанры романа, выродившиеся в жанры развлекательные; наиболее известные работы на эту тему написаны Альфредом Дёблином и Карлом Эйнштейном. Бенн же в "Двойной жизни" пишет, что нашел зачатки своего романного метода у Паскаля, Флобера, Андре Жида и того же Карла Эйнштейна, в его экспрессионистском романе "Бебюкин" (1912).

Еще до "Романа фенотипа" Бенн написал две замечательные новеллы, "Погребок Вольфа" (["Weinhaus Wolf"], 1937, напечатан в 1949-м) и "Птолемеец" (["Der Ptolemäer"],1947, напечатан в 1949-м), стилистически представляющие собой, может быть, переходную ступень между рассказами о Ренне и этим романом. Новеллы похожи по конструкции. В них есть герой, человек среднего достатка, который наблюдает за окружающими (в первом случае — в кабачке, во втором — в "институте красоты", владельцем которого он является) и предается размышлениям. В первом случае — "в одном городе средней величины" (в 30-е годы?), во втором — в Берлине, вскоре после окончания Второй мировой войны. Самохарактеристика героя второй новеллы, "Птолемеец", подразумевает человека "эпохи диадохов", то есть наследника западной культуры, живущего в эпоху "конца истории":

Я — хрупкость и напряженность Нефертити, да еще очаги воспоминаний, зажженные под великолепными архитектурными сводами: античность и христианство, впитавшие совокупные достижения, универсалии, накопленные и разбросанные по свету народами этой части планеты.

Не буду вдаваться в подробности, скажу лишь, что основной нерв рассуждений обоих персонажей — все та же пробле-

ма духовности, "идеология стеклодува", как сказано в "Птолемейце": "Выдувай мир, подобно стеклодуву, дыханием, исходящим из трубки мастера, этим воздушным толчком ты осилишь все... этот толчок — твое орудие, и решающее слово за ним".

Любопытно, что построение этих новелл, мотив "конца истории", сама фигура главного персонажа имеют много общего с гораздо более обширным последним романом Эрнста Юнгера "Эвмесвиль" (1970), герой которого, историк Мартин Венатор, по ночам в качестве бармена обслуживает диктатора некоего североафриканского (с европейской элитой) города-государства. Правда, Юнгера больше интересуют не проблемы искусства, а сам характер "постисторического" пространства и роль в нем интеллектуала-"анарха". Название города, Эвмесвиль, отсылает к Эвмену, диадоху Александра Великого... Не знаю, повлияла ли и в какой мере бенновская новелла на Юнгера, но между обоими писателями в 1947 году завязалась переписка, продолжавшаяся до смерти Бенна, то есть какая-то близость взглядов и жизненного опыта тут безусловно имела место.

* * *

По мере чтения русского тома прозы Бенна у меня усиливалось впечатление, что Бенн — хотя и в стихах, и в прозе у него от периода к периоду резко менялась стилистика — на протяжении всей жизни оставался верен темам своей юности и главным идеям немецкого экспрессионизма касательно построения художественных форм. Одной из самых интересных — и с этой точки зрения тоже — эссеистических работ Бенна мне показался доклад "Проблемы лирики" (["Probleme der Lyrik"], 1951, перевод Игоря Болычева).

В докладе речь идет о *современной* лирике, которая, по мнению Бенна, началась во Франции, с Малларме (или даже с Жерара де Нерваля, если считать его одиноким провозвестником); далее Бенн упоминает еще несколько ключевых фигур (Элиота, Генри Миллера, Эзру Паунда, Маяковского...), а из немецких авторов — Георге, Рильке, Гофмансталя и сразу пятерых экспрессионистов (Гейма, Тракля, Верфеля, Лихтенштейна, Якоба ван Ходдиса). То есть в его представлении понятие "современная лирика" шире понятия "экспрессионизм", но генетически очень тесно с ним связано. Для Бенна не принципиально, должен ли стих быть "свободным" или рифмованным. Он, между прочим, отмечает, что немецкий свободный стих восходит к Клопштоку и Гёльдерлину, но что стих этот "в руках посредст-

венности еще отвратительнее, чем традиционная рифмованная продукция", рифма же, если ею умело пользоваться, и сегодня обладает "сакральностью и утонченностью". Важно другое:

> Современный лирик (помимо произведений) создает собственную философию композиции и творческую систему. <...>
>
> Артистизм — это попытка искусства в условиях общего кризиса содержания ощутить себя самое как содержание и из этого ощущения создать новый стиль, это попытка выдвинуть в противовес всеобщему нигилизму новую трансцендентальную ценность: творческую страсть. В таком понимании артистизм включает всю проблематику экспрессионизма, абстракционизма, антигуманизма, антиисторизма, циклизма, атеизма, "полых людей" — словом, всю проблематику "мира выражения". <...> Форма — это бытие, это экзистенциальная задача художника, его цель. <...>
>
> Стихотворение, в котором это разорванное в клочья время, возможно, обретет цельность — абсолютное стихотворение, стихотворение без веры, без надежды, стихотворение, обращенное к никому, стихотворение из слов, которое излучает очарование. И тот, кто за этой формулировкой увидит только нигилизм и непристойность, тот просто не понимает, что за *словом* и *очарованием* достаточно тайн и бездн бытия, чтобы удовлетворить любое глубокомыслие, что форма, которая чарует, на самом деле жива и содержанием — страстями, природой, трагическим опытом.

Меня настолько поразили эти высказывания Бенна (потому что то, что он здесь говорит о "содержании", при цитировании или пересказе доклада в попадавшихся мне работах о Бенне пропускалось), что я решила прочитать самые поздние художественные тексты Бенна, в русскую книгу не вошедшие. И таким образом познакомилась с еще одним, незнакомым мне, жанром бенновской прозы — двумя диалогами (пьесами для чтения). В них снова, очень серьезно и подробно, обсуждаются проблемы, волновавшие Бенна всю жизнь, но на сей раз то, что он раньше писал о поэтах, переносится — как обращение-надежда — и на обычных людей.

В диалоге "Три старика" (["Drei alte Männer"], 1948, опубликован в 1949-м) старики ведут разговор о прожитой ими жизни в присутствии молодого человека, как бы и ради него. Один из стариков в конце пьесы подводит итог: "Ошибаться, но все же не терять веры в свое внутреннее — это и есть человек, и слава его начинается по ту сторону победы и поражения". А когда молодой человек недоверчиво спрашивает, удалось ли самим этим старикам создать, породить в своей жизни — как плод художественного оргазма, ерничает он, —

что-то священное, старик произносит слова, которые вполне можно счесть бенновским панегириком поколению экспрессионистов:

Священное или несвященное, но некоторые ищут свой путь. Священное или несвященное, bye bye или Duswidanja, — а все же мы были великим поколением: горечь и свет, стихи и оружие... Горечь и свет, и, когда прúдет ночь, мы ее выдержим, чего мы только не выдержали. Главное, оставаться на посту, выстоять этот час! Согласно формуле: жизнь сама по себе ничто, бытие — всё.

Во второй пьесе, "Голос за занавесом" (["Die Stimme hinter dem Vorhang"], 1952), где богоподобное существо, присутствующее только как голос, выслушивает своих детей (они делятся на "примеров" и "вестников") и само подает односложные реплики, а потом навсегда (?) замолкает, именно обыкновенный человек ("пример"), а не поэт ("вестник"), характеризует себя такими словами:

Я — мыслящий радар. <...> Человек у окна, мыслепроходец в своем внутреннем. Выглянуть на улицу, сфокусироваться на кое-каких деталях, и сразу — обратно в мансарду. Я сам создаю для себя причинные связи, я держу голову свободной, в ней должно оставаться незаполненное пространство — для образов.

Кончается пьеса репликой Предводителя Хора:

Старик [Бог. — *Т. Б.*] и нас бросил на произвол судьбы, положение у нас незавидное. Снова и снова взваливать свою судьбу на себя. Ну, примеры и вестники, перед чем же нам теперь преклоняться? Разве что перед его странными словами: "Жить во мраке, во мраке делать, что можем" — да, но как это понимать?

* * *

В сборнике прозы Бенна — последние опубликованные работы замечательного петербургского переводчика Владимира Фадеева, умершего в 2006 году: "Роман фенотипа", "Птолемеец", "Воспоминание об Эльзе Ласкер-Шюлер", "Должна ли поэзия улучшать жизнь?" Давайте с благодарностью о нем вспомним.

А также, конечно, поблагодарим всех переводчиков, внесших свой вклад в эту книгу, но особенно — тех трех, которые были и ее составителями: Вальдемара Вебера, Игоря Болычева, Александра Белобратова.

Готфрид Бенн
Эпилог и лирическое Я

Эссе

Перевод, вступление и послесловие Татьяны Баскаковой

Это эссе Готфрид Бенн писал в два приема: первую часть, до звездочки, — как послесловие, "Эпилог", к полному собранию своих сочинений, которое вышло в 1922 году. Вторую часть он дописал, чтобы опубликовать весь текст целиком в своем сборнике "Вся проза" (1928). По мнению издателя прозы Бенна Герхарда Шустера, текст в окончательном виде представляет собой "протокол одной из творческих фаз, взгляд назад и самоцитирование, призматически фокусирующее темы и поэтические методы его поэзии". Более того, Бенн цитирует этот текст в программном докладе "Проблемы лирики" (1951). Так что не будет преувеличением сказать, что данное эссе — продуманное изложение поэтики Бенна, какой она была, по крайней мере, в 20-е годы, в экпрессионистский (1912—1922) и следующий, переходный, период его творчества (1922—1936).

Жизни нам отпущено двадцать четыре часа, на пике ее — конгестия[1].

РОДИЛСЯ в 1886 году, в семье евангелического пастора и француженки из окрестностей Ивердона[2], в деревне с тремя сотнями жителей, где-то на полпути между Берлином и Гамбургом; вырос в такой же деревушке, но в Бранденбурге. Поступил в гимназию, потом в университет,

Благодарим за разрешение на публикацию Klett-Cotta – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart.
© Татьяна Баскакова. Перевод, вступление, послесловие, 2011

1. Готфрид Бенн обыгрывает здесь фразу из Псалтири. 89:10: "Дней наших – семьдесят лет, а при большей крепости – восемьдесят лет; и самая лучшая пора их – труд и болезнь, ибо проходят быстро, и мы летим". Конгестия (медицинский термин) – прилив и ненормальное накопление крови в каком-нибудь органе. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Ивердон-ле-Ба – курортный город в кантоне Во, в Швейцарии.

два года изучал философию и теологию, потом — медицину в Академии имени кайзера Вильгельма, был практикующим военным врачом в провинциальном гарнизоне, но быстро ушел в отставку, потому что однажды после шестичасового галопа на учениях у меня опустилась почка; затем я продолжил медицинское образование; побывал в Америке — делал прививки пассажирам, ютящимся в межпалубном пространстве[1]; отправился на войну, участвовал в штурме Антверпена, неплохо устроился в тылу, долго находился в Брюсселе[2], где в то время обретались Штернхейм, Флаке, Эйнштейн, Хаузенштейн[3]; теперь живу в Берлине, имею частную врачебную практику, часы приема — с пяти до семи вечера.

Я прошел апробацию, написал диссертацию и получил научную степень, писал о сахарной болезни у военнослужащих, о вакцинации больных триппером, о прободениях брюшины, о статистике раковых заболеваний, получил золотую медаль Берлинского университета за работу об эпилепсии; что же касается моих литературных сочинений, то, если не считать "Морга", который вышел в 1912 году в издательстве А. Р. Мейера, я их все написал весной 1916-го в Брюсселе. Я был тогда врачом в больнице для проституток, то есть ни от какого начальства не зависел, жил в конфискованном доме, в одиннадцати комнатах, один со своим денщиком, служба отнимала у меня не слишком много времени, я не обязан был носить военную форму, ничто меня не обременяло и сам я никаких знакомств не искал, тамошнего языка не знал; бродил по улицам, среди незнакомых людей; странная весна, три ни с чем не сравнимых месяца: что́ мне была канонада со стороны Изера, без которой не проходило ни дня, жизнь протекала в сфере тишины и заброшенности, я жил на краю, где кончается бытие и начинается Я. Мне и сейчас часто вспоминаются те недели: они были жизнью, они больше не повторятся, а все остальное — сор.

Когда я мысленно оглядываюсь на четырехтысячелетнюю историю человечества, я вижу, что существует два типа неврологической реакции. Расщеплены они по линии восприимчивости к соотношению целого и его частей, выража-

1. Бенн совершил поездку в Америку в 1914 г. в качестве судового врача.
2. Бенн был главным врачом (Oberarzt) в занятом немцами Брюсселе.
3. Карл Штернхейм (1878—1942) — немецкий драматург и автор рассказов, одно время был близок к экспрессионистам. Отто Флаке (1880—1963) — немецкий прозаик, эссеист, переводчик; после Первой мировой войны был близок к цюрихским дадаистам. Вильгельм Хаузенштейн (1882—1957) — немецкий писатель, искусствовед и культуролог, дипломат.

ются же в степени раздражимости по отношению к понятию "тотальность". Примат целого, τὸ ἓυ καῖ πᾶυ[1], случайная игра форм, болезненная и центростремительная: таковы индусы, спекулятивисты, интроверты, экспрессионисты; и, с другой стороны, трогательный абсолют индивидуального, с понятием как регистрационной карточкой: казуисты, активисты с накачанными мускулами и моралью; сам я отношусь к сторонникам тотального, к хаотическим натурам — в том смысле, что считаю Дарвина своей повивальной бабкой, а обезьяну числю по части художественного ремесла; мы изобрели пространство, чтобы убивать время, и время — чтобы как-то мотивировать продолжительность нашей жизни; ничего нового не будет, ничего не появится, единственная категория, в которой нам открывается космос, — это категория галлюцинации.

Я родом из века естествознания; свое состояние я представляю совершенно точно. Вакханальное, вследствие моих особых пристрастий: торжествующая привязанность к конкретике, преломляемая, как мало у кого еще, под воздействием закона стилизации и склонности к синтезу, которые стали для меня центральными жизненными функциями, — гротескный персифляж; и еще я должен отметить по этому поводу, что не всегда занимался теперешней своей профессией, кожными болезнями. Изначально я был психиатром, пока не обнаружился некий странный феномен, принимавший все более тревожные формы и приведший в конце концов к тому, что отдельные истории болезней перестали меня интересовать.

Для меня сделалось физически невозможно сосредоточить внимание, интерес на новом, только что поступившем, больном или же постоянно, в индивидуальном порядке, наблюдать за старыми больными. Расспрашивать о предыстории болезни, записывать данные о происхождении и образе жизни, анализировать интеллект и моральные качества конкретного человека — все это доставляло мне неописуемые страдания. Во рту у меня пересыхало, веки воспалялись, и я бы, пожалуй, дошел до рукоприкладства, если бы прежде мой шеф не вызвал меня к себе, не обвинил в недопустимо небрежном ведении историй болезни и не уволил.

Я попытался разобраться, что со мной происходит. От учебников психиатрии, в которых поначалу искал ответа, я перешел к современным работам по психологии, отчасти

1. Одно и всё (*древнегреч.*).

весьма примечательным, представляющим французскую школу; я углубился в описания состояния, которое принято называть деперсонализацией или отчуждением воспринимаемого мира; я постепенно начал понимать, что мое Я — с силой, по сравнению с которой сила тяжести кажется невесомой, как снежинка, — стремилось к состоянию, при котором ничто из того, что современная культура провозглашает духовными благами, больше не играло никакой роли; и, напротив, все то, что цивилизация, предводительствуемая школярской медициной, сочла подозрительным, обозвав слабонервностью, утомляемостью, психастенией, выходило на первый план и создавало ощущение глубокой, беспредельной, восходящей к мифическим временам отчужденности человека от мира.

Невозможно существовать в каком-либо из нынешних сообществ, невозможно поддерживать с ним отношения в жизненном или в профессиональном плане: слишком очевидна шаткость его антитетической структуры, слишком отвратителен этот вечный коитальный компромисс между анекдотическими антиномиями... Я когда-то прочитал у Монтескье: Калигула, поскольку вел свое происхождение и от Антония, и от Августа, сказал, что накажет консулов, если они будут отмечать праздник, учрежденный в связи с победой под Акциумом, но накажет их и в том случае, если они не будут его отмечать; а когда умерла Друзилла, которой еще при жизни он воздавал божественные почести, император объявил, что оплакивать ее — преступление, ибо она богиня, но и не оплакивать — тоже, ибо она его сестра. Этот рассказ произвел на меня впечатление. Я невольно вспоминал его всякий раз, когда сталкивался со своим современником. В этом образе я видел своего современника, где бы он мне ни попадался; в этом контуре раскрывалась для меня его сущность. "С одной стороны" и "с другой стороны" — вот структура, в которой он движется; диагональ профессионального как профилактика половых излишеств. С одной стороны и с другой стороны: радикальнейший индивидуализм, вплоть до грязи под ногтями, и неизбежные социальные компромиссы, навязанные многими факторами — от потребности в жратве до коитуса; вечно этот заурядный баланс и это всеобщее, неизменно позитивное латентное начало. Лемуры, призраки, визжащие кошмары... Ничто, покачиваясь, скользит вокруг твоих галош: слова, Горацио, — только пузыри на губах, семена, падающие в борозды болтливости; я снова и снова плотно прикрывал дверь своего заведения и отправлялся странствовать, но снова и снова вынужден был возвращаться, ибо пустыни в

Европе не находил. Некий господин сидит напротив меня в моем кабинете, он обращает ко мне свою речь, сумма добропорядочного жизненного опыта витает вокруг его губ, он хочет купить у меня имена существительные, обещающие выздоровление: терпение, мой друг, все уже идет на поправку, спокойствие, здоровый образ жизни... Я смотрю в окно через улицу, какой-то человек стряхивает с пиджака пылинку, но в это мгновение и много других людей стряхивают с пиджака пылинку: куда ни глянь, вечно эта симультанность, раскачивание между стабилизацией и несомненно-пространным, между понятием и абсолютом, туда-сюда...

Как тут прикажете жить? Никто, впрочем, и не приказывает. Вазомоторно-лабильно, с невротической инконтиненцией[1], потому что ты то присутствуешь на вскрытии трупа, то ждешь апокалипсиса; шизотемии вместо аффектов, вместо плодовитости — сплошные аборты; живешь как одинокий аутист, гнилостно-монокулярно, полифемно[2] — по отношению к этим кастрированным баранам, которые носят свои трофеи внизу, на брюхе, и не стремятся к хребтам абсолюта; мне тридцать семь, и я уже полностью выдохся: я ничего больше не пишу — писать следовало бы аскаридами и копролалиями[3]; я ничего больше не читаю — кого же читать? старых почтенных титанидов, икаридов с крыльями из бумаги для бутербродов[4]? — я больше не додумываю до конца ни одной мысли, только все крутится в голове образ западного человека, который и сейчас еще, снова и снова — до поры, пока Запад не потонет в тенях, — выступает навстречу хаосу, с единственным своим оружием, *понятием*, Давидовой пращой, с помощью которой он борется за свою жизнь; но уже сумерки сгущаются над формальными методами, и я избавляюсь от представле-

1. Инконтиненция (медицинский термин) — недержание; в данном случае в психологическом смысле, как такая степень аффективной лабильности, при которой незначительные обстоятельства служат причиной возникновения бурных и непреодолимых аффективных реакций (плач, гнев и т. п.).
2. Отсылка к Полифему — циклопу, ослепленному Одиссеем.
3. Копролалия (медицинский термин) — болезненное, иногда непреодолимое импульсивное влечение к циничной и нецензурной брани безо всякого повода.
4. Отсылка к стихотворению Георга Гейма "Морг":

...Мы, Икариды, на белых крыльях
Ринулись в синюю бурю света
И слышали пенье высоких башен,
Даже рушась в гулкую смерть. <...>
И распадемся в ничто,
И наше былое величье
Скомкает малютка
В бессильных своих кулачках?

ния о наличии какой-либо функции вне психологии вечно латентных синдикалистски-метафюзисных антитез.

* * *

По прошествии нескольких лет. Новые работы, новые попытки самораскрытия лирического Я. Дигестивные процессы, эвристические конгестии, скоротечные приступы монистической гипертонии в связи с рождением стихотворения. Некое Я, мифоманиакальное, религиозно-фасцинированное[1]: Бог — это не лучший стилистический принцип; но боги во второй стихотворной строке суть все же нечто иное, чем боги в последней, — новому Я, переживающему встречу с такими богами, присуща субстанциальная суггестивность.

В морях встречаются живые организмы низших зоологических видов, покрытые мерцательным эпителием. Мерцательный эпителий — орган чувственного восприятия, характерный для животных, у которых еще не произошла дифференциация на обособленные сенсуальные энергии; это универсальный орган, позволяющий ориентироваться в морской среде. Представьте себе, что и человек покрыт такими мерцательными ресничками — что они покрывают не только мозг, но и все тело. Функция у них специфическая, раздражимость резко ограничена: реагируют они только на слово, главным образом на существительное, меньше — на прилагательное, и почти никак — на глагольные формы. Их внимание направлено на шифр, на его отпечатанный образ — черную букву, исключительно на нее одну.

Ты проживаешь, сам по себе, свою жизнь, состоящую из банальностей и усталости, — в некоей стране, не испытывающей недостатка в прохладе и тени; хронологически это происходит в одну из рациональных эпох, индуктивно отодвигающих на периферию выхолощенную, демифологизированную природную среду; ты имеешь обычную профессию капиталистически-оппортунистического калибра, живешь среди антенн, хлоридов, дизельных моторов — живешь в Берлине.

Годы юности — годы гиперболических иллюзий — уже миновали; лихорадочная индивидуальная патетика угасла. В часы бодрствования и сна, в горизонтальном как и в вертикальном положении, во время приема пищи или формирования на поду-

1. Фасцинация (психологический термин, от *англ.* fascination — очарование) — эффект, вызываемый специально организованным вербальным (словесным) воздействием. Говорят также о "фасцинированном состоянии".

шечках пальцев осязательных представлений — неизменно эта усталость от персональной психологии. Что такое человеческие отношения — ах, тут возможно всякое; заботы и слезы — да, без них тоже не обойтись. Созидать свое Я — но для какого высшего порядка? Для превосходящих меня целей — в чьем же они пространстве? Ты живешь сам по себе, ты уже вступил в возраст ускользания, уже преморбидным оком подмечаешь симптомы собственного упадка.

Тут-то и подступает такой час, порой он совсем близко. Когда ты читаешь книгу — нет, бессчетное множество книг вперемешку, так что в голове у тебя перепутываются эры, возникает мешанина сюжетов и аспектов, раскрываются все новые типологические слои: отрешенное текучее Начало. И тут еще эта усталость после тяжелых ночей, податливость жестких структур, что часто идет на пользу, — непременное условие долгожданного часа. И тут, может быть, уже приближаются слова, слова вперемешку, пока не воспринимаемые отчетливо, — но те мерцающие реснички уже их почувствовали. И значит, может быть, состоится дружеское сближение ради Синевы — какое счастье, какое чистое переживание! Только представьте себе: все пустые беспомощные подмалевки, все лишенные суггестивной силы преамбулы к этому единственному колориту... Теперь же можно наколдовать в своем сердце небо Занзибара над цветущими кустами бугенвиллеи и море обоих Сиртов[1] — вы только задумайтесь, какое это вечное и прекрасное слово! Я не напрасно говорю: Синева. Это и есть, по сути, *южное слово*, экспонента "лигурийского комплекса" с огромным "показателем волнения", главное средство для "пробивания логической связности", после чего начинается самовозгорание: ты превращаешься в "смертельный маяк", к которому устремляются далекие царства, чтобы встроиться в порядок этой "бледной гиперемии". Феаки, мегалиты, лернейские обители...[2] — все это, конечно, слова, отчасти, конечно, мною самим и придуманные; однако, когда они приближаются, они становятся чем-то бóльшим. Астарта, Гета, Гераклид[3] — конечно, это мои выписки из

1. Имеются в виду Большой Сирт — залив в Ливии, и Малый Сирт — залив в Тунисе.
2. В озере Лерна, вблизи Арголиды, согласно греческому преданию жила Лернейская гидра, позже убитая Гераклом. Она охраняла находящийся под водой вход в подземное царство мертвых.
3. Гета (Луций Публий Септимий; 189–212) — римский император с 211 г., правил совместно со своим братом Каракаллой (186–217), которым и был убит. Гераклид Понтийский (387–312 до н. э.) — древнегреческий философ и астроном.

книг; однако, когда приближается их час — это час авлетов[1], идущих сквозь лес; и свои крылья, свои челны и венцы они слагают на землю как жертвенные дары, как элементы будущего стихотворения.

Слова, слова — существительные! Им нужно только расправить крылья, и прах тысячелетий спадет с них, более не препятствуя полету. Вообразите, скажем, лес анемонов, то есть лес, где между стволами растет это нежное травянистое растение; или луга нарциссов — сплошь чашечки, опьянение, дымка; в кроне оливы расцветает ветер и над мраморной ступенью воспаряет ввысь — двумя перевившимися струями — Свершение; или возьмите слово "олива", или — "теогония": прах тысячелетий спадает с них, более не препятствуя полету. Ботанические и географические реалии, народы и страны, все миры, которые кажутся такими потерянными в исторических и систематических трудах, — здесь они расцветают, здесь грезят: всю ветреность, всю печаль, всю безнадежность духовности можно почувствовать, вглядываясь в слои на срезе понятия.

Ах, никогда не насытишься этим единственным подлинным переживанием: жизни нам отпущено двадцать четыре часа, на пике ее — конгестия! Ах, опять и опять бы в этот жар, на уровень плацентарных пространств, на самую первую ступень — морей Первозданного лика[2]: регрессивные тенденции, растворение Я! Тенденция к регрессу посредством слова, эвристические состояния расслабленности, вызванные существительным, — вот тот фундаментальный процесс, который объясняет все: каждое ОНО — гибель развеивающегося Я; каждое Ты — гибель смешивающихся форм. Но... "Пусть за все шкалы выходит / чувство, что формы нет": ты тогда заглянешь в тот блаженный час, когда "Боги падут, как розы, их игры — как вешний цвет"[3].

Труднообъяснимая сила слова — одновременно и расщепляющего, и связующего. Чуждая сила часа, из которого приходят образы, под воздействием формообразующего Ничто. Трансцендентная реальность строфы, пропитанной гибелью и возрождением: бренность индивида и космологическое бытие — в стихотворной строфе проясняется их антитеза, строфа несет в себе моря и высокий свод ночи, строфа

1. Авлет — флейтист.
2. "Первозданный лик" (1928) — рассказ Готфрида Бенна.
3. В этой фразе цитируются последние четыре строки стихотворения Бенна "Осыпь" (я даю свой перевод, отличный от напечатанного ниже перевода Алексея Рашбы).

превращает сотворенный мир в стигийский сон: в то, что существует "Никогда и всегда"[1].

Бенн сам комментирует этот трудный текст в своей пьесе 1949 года "Три старика" (о ней см. выше в рецензии на русское издание прозы Бенна):

Первый старик. То, что я вам предлагаю, это мышленье-выражение, мышление, которое горит, питаясь самим собой, трансцендентный час, час непосредственной встречи с богом, тем, кто определенно не желает длить встречу, но расцветает и потом роняет свои лепестки... Быть старым — значит не бояться крайностей... Потому я вам говорю: интенсивней переживайте мгновения, целого уже не спасти; или, как выразился один современный писатель, жизни нам отпущено двадцать четыре часа, на пике ее — конгестия.

Молодой человек. Что значит "конгестия"?

Первый старик. Полнота крови, прилив крови — упомянутый выше американец назвал это оргазмом; но я это связываю с определенным моментом: когда ствол головного мозга набухает и меняется сознание, перед которым преклоняют колени караваны верблюдов, доставивших маковые зерна. В нашем мозгу компактно расположился доисторический мир с его сокровенными силами; через швы, спайки, трещины мир этот иногда прорывается наружу и обнаруживает себя: в опьянении, сновидениях, при трансцендентных состояниях и определенных душевных болезнях; во всяком случае, он там, в мозгу, существует — существуют все эти эпохи и состояния, когда внешнее и внутреннее еще не разделились, бог и не-бог еще были едины, еще не возникло напряжение (позже ставшее невыносимым) между Я и миром, — там сохраняется та предыстория реальности, где маньяк акаузальных связей празднует свою Аркадию.

Все это, друг мой, вы можете для себя завоевать, воспользовавшись маленькими дозами определенных субстанций. <...> Подлинное существование — это нервическое существование, подлинное сознание — страдание и самовозгонка, подлинная жизнь — спровоцированная жизнь... Вуаля... Добро пожаловать... Вселенский холод, космически-льдистый, возникает в текстуре вашего мозга: при том, что мозговой ствол пылает в огне... Добро пожаловать в единственную легитимную реальность, целиком сотворенную из коры головного мозга...

И еще в двух произведениях Бенн комментирует этот текст.

В новелле "Птолемеец" (1947): "'Всегда' в одной упряжке с 'nevermore', мгновение и вечность, совпавшие в единой точке".

1. "Никогда и всегда" – цитата из стихотворения Бенна "Палау", см. ниже (там это переведено "В нетях и присно"). Стихотворения "Палау", "Осыпь" и "Лобное место" первоначально представляли собой триптих.

В автобиографическом фрагменте "Жизненный путь интеллектуала" (1934) Бенн объясняет, что мраморная ступень — олицетворение мира чистых форм, "мира выражения", по поводу же "двух перевившихся струй" пишет:

Порой оба потока фонтанируют, слившись в сновидении; если сновидение оказывается совершенным и выговаривает себя — панически, но вместе с тем и размеренно, — возникает стихотворение. <...> Вероятно, лирическое Я всегда живет в двух формах — взрывающейся и собирающей осколки, брутальной и спокойной, — методы опьянения свойственны обеим, ты погружаешься в бездонное, не связанное с кровью, но потом приходит и потребность запечатлеть видение. <...> Мы вновь и вновь сталкиваемся с некоей формой Я, которая на несколько мгновений теплеет, дышит, а потом опять погружается в холодную, аморфную жизнь. В нижеследующих записках читателю будут постоянно встречаться некоторые странные понятия, комплексы, "лигурийский комплекс", для которого определяется "показатель волнения", то есть показатель вызываемой им опьяненности, опьяненность как раз и "пробивает логическую связность", то есть разрушает реальность, чтобы создать свободное пространство для рождающегося стихотворения.

Это эссе Бенна очень тесно связано со стихами, которые мы публикуем ниже, вообще с его творчеством. В 1931 году, в эссе, написанном для сборника "Вера поэта", Бенн рассказал[1]:

Поскольку мои предки более века были евангелическими священниками, моя молодость почти всецело прошла под знаком религиозности... <...> Хотя я, движимый проблемами формы, слова, вопросами поэтического, рано утратил интерес к догматам и вопросам вероучения, я до сих пор ношу в себе атмосферу дома, в котором вырос: я ношу в себе *фанатичную приверженность к трансцендентности* и непоколебимую уверенность в том, что материализм, каким бы он ни был — историческим или психологическим, — неспособен в полной мере постичь и отобразить жизнь. Однако я понимаю эту трансцендентность как художественную по своей сути: как философию, как метафизику искусства.

Бенн чувствует ущербность, недостаточность жизни, лишенной абсолюта, основанной на мелком эгоизме, дешевом индивидуализме и абсолютизации логического мышления; он воспринимает ее в апокалиптических тонах, как эпоху упадка, а не прогресса ("Лобное место", "Ночь", "Финал", "Совокупность"), и противопоставляет такой современности служение искусству, служение духовности: "...здесь, где настояны рожденья / на сча-

1. В книге: Готфрид Бенн. Двойная жизнь / Перевод Егора Фетисова. — Аугсбург—Москва, 2008.

стье самоутвержденья, / твой против счастья выбор — Дух" ("Нет одиночества полней — ").

Проблема искусства, духовности — главная в поэзии Бенна 20—30-х годов. Именно искусство, по мысли Бенна, позволяет человеку осознать свое место в большом, еще непознанном мире, создает для него незыблемые знаки-ориентиры ("Остров Пасхи"). Противопоставляя сущее и кажимость, Бенн именно в сновидениях, в способности грезить о небывалом видит подлинную родину человека ("Так кто же ты — "). Его одинокое Я, противостоящее универсуму (во второй строфе стихотворения "Осыпь" буквально написано: "Истинно всегда лишь одно: Ты и Безграничное"), способно, забыв на какие-то блаженные мгновения о своем эгоизме, слиться со всем сущим ("Все: Солнце и сферы, Полюс и астры: Ты" — там же, четвертая строфа), с прошедшими эпохами, с мертвыми ("Волна левкоев").

Макс Пехштейн. Два жителя Палау. Ок. 1920/1921

Готфрид Бенн
Позднее Я

Стихотворения

Перевод Алексея Рашбы

Песни

I

Когда бы нам в бульоне первобытном
остаться сгустком плазмы. Круговерть
смешала бы в одном настое сытном:
зачатье и рожденье, жизнь и смерть.

Планктоном стать или песком бархана
во власти ветра — это благодать.
Глаз стрекозы или крыло баклана
так совершенны, что должны страдать.

II

Презренны все житейские итоги,
рассчитывать на лучшее смешно.
Мы так ранимы, мы — больные боги,
а думаем, что верим в Бога, но —

Спокойна бухта. Лес — в листве шуршащей.
В тяжелых звездных гроздьях — небосвод.
Скользит пантера непроглядной чащей.
Все это берег. Вечна жажда вод —

Журнал "Акцион", 1913

Благодарим за разрешение на публикацию Klett-Cotta – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart.
© 1948, 2006 by Arche Literatur Verlag AG, Zürich–Hamburg
© Алексей Рашба. Перевод, 2011

Кокаин

Прозрение и сладость Я-распада
ты мне даешь: гортань воспалена,
звучанием неведомого лада
в мой темный низ спадает пелена.

Где выхвачен из материнских ножен
гулял, бряцая сталью, ятаган —:
опущенный, дубровами обложен,
лишенный форм колышется курган.

За тишью гладь, чуть ряби, да и только:
предчувствий выдох, собранный в кулак,
минувшим сотрясаемый без толка
стечений созерцатель и мозгляк.

Я взорвано — в отяжелевших водах
развеян жар — мед прорванных запруд —:
так истекай, стекай — в кровавых родах,
в разбитых формах отлитый сосуд.

Сборник "Плоть", 1917

Большевик

Закат закатов армии теней
в кипящем гейзере тигриной неги
размашистым вращеньем эмпирей
Гептамерона[1] вялые побеги
во все углы и пустоту морей —

За розою ветров чужих Атласов
вкруг полюса по азимуту вспять
из плоского звучания саргассов
надутых щек тритонов трубных гласов
широким шагом в трутневую падь —

Все это степь в развитии глумясь
извечно ввысь! Подъем! многоязыка

1. "Гептамерон" ("Семидневник") — собрание новелл королевы Маргариты Наваррской (1492–1549). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

без-удых трупов голи горемыка
всей норостью заглохшего арыка
всей яростью к истомному стремясь.

Good by, Митропы[1] неофитов племя
от поздних берегов летейских гряд
глумливо омерзительное семя
во все рассветы и в речное стремя,
моря и ночи с леностью плеяд —

все вниз и вниз, уходят Стиксом тени,
к воротам трутней правится само,
темнеет во главах, на все ступени
из глубины руин кипень сирени
как будто "эй" в ночи и "nevermore".

Журнал "Нойе Рундшау", 1920

Позднее Я

I

О ты, гляди: волной левкоев
глаза захлестывает шквал;
последыш, пасынок изгоев,
ты опоздал.

Бессмертник, кончен цикл побега,
поля покинуты давно —
обезображенное эго
менадами рассечено.

II

Вначале был прилив. Плотом лемуры
лося влекли — скот камень обагрил.
Из царства мертвых, памяти, обскуры
Бог проступил.

Великих птиц полет: орлов когорты,
голгофских голубей —

1. "Митропа" — общество ресторанного обслуживания пассажирских поездов; основано в Германии в 1916 г.

великих городов холмы и порты,
Ваала сны, цветение степей.

Восточный скат и мраморные сплавы,
нахлестывает Рим Лисипповых коней,
воловья кровь на алтарях последней славы,
плеск нереид в последнем из морей.

Над осыпями — оргии культуры.
Пророчествуя, мерзости творя.
Вначале был прилив. И вот лемуры
ведут свой плот в последние моря.

III

Душа, истлевшая краями,
ты не мертва и не живешь,
не веешь прахом над полями,
не носишь пух над тополями,
тень тяжестью не надорвешь.

Синеет Тартар, скальный кряж багров,
за веками пылает сон, в Аиде —
мистический восторг при виде
непогребенных мертвецов.

Побег бамбука, сок гевей,
смывает море инков платы,
но дом луны: валы и скаты
по-прежнему полны теней.

В счастливом братстве: Авель, Каин
и Бог-отец — одна семья;
первопричинно неприкаян
позднейший Я.

Собрание сочинений, 1922

Осыпь

Шторм. За все шкалы
ночью заходит душа.
Ты увидишь оскалы,
пробудясь и дыша.

Срыв, и куда-то канет
весь сияющий флёр.
Маршал Ниель[1] обманет
never — o nevermore.

Осыпь, руина
утром лежит в наготе,
истинная картина:
ты в мировой пустоте —
пей ее по-простому:
тени губами хлебай,
потчуй свою истому —
давай!

Рожденье Афродиты,
акрополи, Грааль,
храмы, форумов плиты —
katadyomenal[2];
лихорадка галопа,
шторм, выше всяких шкал,
гнет гиперболу тропа:
субъективный накал.

Стой: от опальных писаний,
искажений в шрифтах —
волны пустых содроганий
в почерках и чертах.
Спад: развеяны мифы.
Смена: ждет темноты —
Целое: солнце и рифы,
полюсы, астры — ты.

Стой, у вымени неба
вымолен тет-а-тет,
это последняя треба,
брось, уже времени нет,
стой, за шкалой угрозы
шторм лишен берегов —
видишь, падают розы,
боги и игры богов.

Собрание сочинений, 1922

1. "Маршал Ниель" — сорт чайных роз.
2. Падающие (*древнегреч.*).

Палау

“Остров Палау в багрянце закатных теней,
проблески алы – ”
Пой и вечерний напиток испей
девы-пиалы;
с криком ворон завис,
глухи и смуры
выпи, чуются близ
ночь и лемуры.

Знойный тропик. Душно парящая гать,
флоры сплетения;
все, что смогло устоять,
жаждет падения:
вплоть до разъятия,
вплоть до распыла –
в лоно, в объятия
донного ила.

Остров Палау в багрянце закатных теней;
широколистно
из эвкалиптовых крон и корней:
“В нетях и присно”;
смерти в этом кругу –
переправы и броды,
на чужом берегу
твои новые роды –

С жертвенным туком плот
хвойником устлан,
снова тебя несет
огненным руслом,
мегалиты и прах,
надгробья и склепы,
молотом Тора в веках
оставлены щепы –

Как титанов исчез
след, и кесарей сила
из Зевесовых чресл
происходила –
спой мне, мир все равно
покачнулся к урону,

под языком давно
вкус платы Харону –

Случки. Живность морей,
спруты, кораллы –
все, что не пало, скорей
желает опалы;
остров Палау в багрянце закатных теней,
не рукописно
руны встают из сплетенных корней:
в нетях и присно.

Собрание сочинений, 1922

Лобное место

Тяжесть забвенья,
поднявшийся стон,
вне измеренья
за тоном тон,
живопись тенью
над мертвым плато,
о завершенье,
ночи ничто.

Миров амплитуды,
эонов разбег.
Тяжесть остуды
несет человек:
лесу молчанья,
полям немоты –
до окончания;
кто был ты,
Ты?

Хитрость извета,
дурная кровь,
кость Филоктета
занывшая вновь,
хохот фортуны,
хохот больной,
голубя втуне
пускает Ной.

Лобное место,
мания слов,
летопись вместо
прошлых веков —
на отдалении,
всё холодней,
вне измерения
Панафиней[1].

Берег Тиррении,
тирсы в плюще,
храмы, курения —
Вакх, Эвоэ!
Львиные дроги
под крики менад,
готовят боги
багровый закат.

Собрание сочинений, 1922

Ночь

Ночь. От моря до неба
крики последних мод,
голодно, вместо хлеба —
опустошений свод.
Сумрачные константы
туч, а в просветах желто:
всё это — корибанты[2],
апофеоз Ничто.
Осыпь каменной кладки,
усыханье морей,
вечно — остатки,
вечно — крик Ниобей;
на зачумленные очи
тяжкие веки легли —
слышишь фиалку ночи
в запахах вод и земли.

1. Панафинейские игры проводились в древних Афинах в честь богини Афины.
2. Корибанты — название мифических предшественников жрецов Кибелы во Фригии, которые в диком воодушевлении, с музыкой и танцами, отправляли служение Великой матери богов.

Сгрудились страны сарматов,
голода санный конвой,
трупы, язвы стигматов,
волчий за Доном вой,
с рыб в волосах, со ступнями,
мокнущих на юру,
смоет весною дождями
вызревшую икру.

Щерь от уха до уха;
звезды и ночь дразня,
вздутое треснет брюхо
в свете Судного дня;
хищник, пламя урона —
участь твари любой,
рвет материнское лоно
пуповину с тобой.

О! Эоны забвенья!
Маковый сон лугов!
Прочь Ахеронта теченье
сносит дыханье миров;
носит летейская пряность
орфический апофеоз:
восторженную безымянность
гимна роящихся ос.

Журнал "Квершнит", 1923

Финал

Миры устойчивы, астрала
чуть возбуждается зенит,
на дроги львиные финала
лишь человечий тук клонит;
ах, полное в горах молчанье,
в лесах и в поле немоты,
скажи мне, после окончанья, —
кем был ты,
Ты?

Все изобилье розовой Флориды,
феаков рай и сказка наяву,

до глубины, до фьордов Атлантиды
когда-то погрузятся в синеву —
четыре жатвы Дели, нить Кашмира,
тигровый глаз, Коломбо, пыль и шлак —
экватор гнет четыре смуглых мира,
Малайский к югу льнет архипелаг;
За Никобары[1], став темнее сажи,
на джунгли опустилась ночь, нема,
крик обезьян — ты не узнаешь даже
видений инфантильного ума.

Журнал "Квершнит", 1923

Так кто же ты –

Так кто же ты — мифы избыты.
Что сталось — пыль и тлен,
химеры, Леда-иты
на преклоненье колен;

кого отмечает пьянящий
ягод кровавый сок,
увенчан противостоящий,
пылающий лавром висок;

чей стан опоясали змеи,
чьи тирсы плющ обвил,
кому окончанье пьянее
близ мертвых божеств и могил;

здесь есть — только полое тело,
из ила и камня стена;
здесь кажется — все, чем хотела
вечно играть глубина —

где форма без очертаний —
лишь тень и ореол —:
Улисс в итоге скитаний
спящим Итаку обрел.

Журнал "Квершнит", 1925

1. Никобары — острова в Бенгальском заливе.

Волна левкоев

“О ты, гляди: волной левкоев
глаза захлестывает шквал” —
ты там снимаешься с устоев,
где рану не зарубцевал;
последний запах поздней розы
дни снова целят на излет,
менад сечения, угрозы,
где о финале речь идет.

Нас движет самоутвержденье,
самораскрытия успех;
все глубже грезы; заблужденье:
сам — это трюк, дух — это цех;
забудь себя, лишись устоев
тех, на которых мнится дом,
тебя несет волна левкоев —
предел, расплесканный кругом.

Гнет ветви тяжесть урожая,
плодоношения угар,
озера бьются, отражая
садов мучительный пожар;
окрестность Лерной называют,
где сеют смерть и с кровью жнут, —
толпятся образы, кивают
и в сердце тьмы вот-вот шагнут!

Расщепление. Новые стихи, 1925

Остров Пасхи

словно над морем птаха —
крохотный островок,
слепок из пепла и праха,
но не бессильный комок.
вдоль побережья розно
стоящий мегалит
здесь принял монструозно
ирреальный вид.

великое, древнее Слово
— пел Уре Ваико[1] —
выбрало скалы для крова;
прочим и так — легко;
он дремлет на рогоже,
остывшей рыбой сыт,
а крысу есть негоже —
вкус лакомства забыт.

на океанской туше
единственный оплот —
нет, не достигнет суши
полинезийский плот;
но вторят птицы-боги
танцорам с высоты,
на праздничной пироге
есть трансцендентный — ты.

а в алфавите грубом
— солнце, луна, быки —
режут акульим зубом
бустрофедон[2] строки;
здесь имя знак находит —
призыв к тому, чей сказ
во Внутреннем возводит
свой истинный каркас.
зачем в душе родится
сей исполинский плод?
бесчувственные лица
из туфовых пород —
великое, древнее Слово
— загадочный кумир —
выбрало скалы для крова
и весь непознанный мир.

Собрание стихотворений, 1927

1. Уре Ваико — житель острова Пасхи, который в 1864 г. рассказал миссионеру Эжену Эйро местное предание и утверждал, что умеет читать древние письмена.
2. Бустрофедон — способ письма, где строки текста попеременно располагаются в противоположных направлениях, буквально означает "поворот быка" (при вспашке поля).

И *тебе* —:

И тебя подменяют ночи
более темной тобой —:
Психея, ток полномочий
с болью уходит к другой,
чудовищно это дается,
вдоволь страдаешь — давно;
любовь — если в пламя льется
из жертвенной чаши вино.

Так поклонения пылки —
исполнилось, скажет любой;
ах, тенистые жилки
ночь заполняет собой;
губы, руки и поза —
твой излучают свет,
но воплотиться греза
не может — нет.

Только часы и ночи,
чистого духа ключи,
Психея поток полномочий
сменяет глубóко в ночи;
чудовищно это дается,
вдоволь не будет дано,
твое — прямо в пламя льется
из жертвенной чаши вино.

Собрание стихотворений, 1927

П*рощай*

Ну, прощай,
farewell
and nevermore —:
суть на всех наречиях одна:
в этом сердце,
в этом хоре
беспрестанно
боль слышна.

Ну, прощай,
good bye,
felice notte –
расставаний стершийся жаргон:
это зов к божественной охоте,
где на смертных
беспрестанно
гон.

Ну, прощай – ты помнишь, что покосы,
зыбь песков Антильских и морей
дышат солью, дышат росы
возвращением теней;

сверх всего – механика качанья
изнурительных веков:
мир, труды, последние желанья –
смерт-ни-ков.

Журнал "Литература", 1933/1934

Нет одиночества полней –

Нет одиночества полней,
чем в августе – вид урожая:
пожаром красок угрожая,
не трогает души твоей.

Светлы озера под луной,
поля чисты, пусты аллеи,
но где победы, где трофеи
царств напророченных тобой?
Броженье плоти, винный дух;
здесь, где настояны рожденья
на счастье самоутвержденья,
твой против счастья выбор – Дух.

Избранные стихотворения, 1936

Год к концу –

Год к концу, и в глубь безмолвно
собственную погружен,
прежний взгляд отступит, словно
взглядом новым отражен.

Никакой не надо позы,
даже жребия не жаль:
роза раны, рана розы –
год к концу, и взгляды в даль.

Плотно спаяны и рваны,
сберегая и губя:
рана розы, роза раны –
взгляд последний, сквозь себя.

Избранные стихотворения, 1936

Астры

Астры – дни затуханья,
заговор древний, зов,
боги в часы колыханья
придержат чаши весов.

И вновь золотое стадо
неба, лазурь и медь;
что там становлению надо
под дряхлым крылом отогреть?

И вновь желанное это –
Ты роз – упоенье, бред;
стало склоняться лето,
ласточкам глядя вслед.
И вновь там предположенье,
где убежденность растет:
ласточки в низком скольженье
пьют до́пьяна ночь и полет.

Журнал "Стихотворения", 1936

Совокупность

В угаре частью, частью со слезами
от видимостей — нескольких, причем —
в те годы сердце билось, и часами
там бились бури — что за бури, — в чем?
В компании и без сопровожденья —
обычно под покровом, в глубине —
тебя несли и старили теченья,
внутрь продвигая то, что было вне.

Черств одному, другому — мягче глины,
тот знал порядок, этот — беспредел:
им всем была открыта часть картины,
когда ты совокупностью владел.

Еще преобладала безмятежность,
в большие цели верилось, пока
тебя не придавила неизбежность
окаменелым взглядом свысока;

здесь не было обманчивых сияний,
чтоб обознаться в сполохах зарниц:
кровавый череп, голый, обезьяний,
с одной слезой на кончике ресниц.

Журнал "Стихотворения", 1936

Эмиль Нольде. Мужчина и женщина. 1912

Эмиль Нольде. Беседа. 1917

Эльза Ласкер-Шюлер

Эльза Ласкер-Шюлер [Else Lasker-Schüler] (1869–1945) – немецкая поэтесса, драматург, прозаик. Одна из зачинательниц экспрессионизма, она оказала заметное влияние на формирование нового языка лирики. Эльза родилась в Эльберфельде на Рейне. Довольно рано, однако, она покинула дом и переселилась в Берлин, чтобы следить, по ее выражению, за "увлекательной игрою стремительно меняющихся жизненных ситуаций и мыслей". Там выходит ее первая книга стихотворений "Стикс" ["Styx", 1902], которую она сама иллюстрировала. Стихи и истории Эльзы Ласкер-Шюлер ярки и сказочны, но всегда печальны. На строй ее образов сильное влияние оказали "Песнь песней" и "Тысяча и одна ночь". В своем творчестве Эльза Ласкер-Шюлер сочетала ориентацию на иудейскую культурную традицию с наследием германской поэзии. Она была женой Хервата Вальдена, издателя журнала "Штурм" (1903–1910). Во время Первой мировой войны выступала, вместе с Францем Верфелем и Георгом Гроссом, на антивоенных вечерах. В 1919–1920 годах было издано собрание ее сочинений, в 1932-м ей была присуждена литературная премия имени Генриха Клейста.

Вскоре после прихода гитлеровцев к власти она была избита штурмовиками на улице и бежала в Цюрих. В 1933–1939 годах жила в Швейцарии под постоянной угрозой высылки, с 1939-го – в Палестине. В 1941-м создала в Иерусалиме литературный кружок "Грааль", где выступала с чтением своих произведений. Последняя прижизненная книга, поэтический сборник "Мой голубой рояль" [Mein blaues Klavier, 1943], вышла с ее иллюстрациями в Иерусалиме тиражом 330 экземпляров.

Помимо стихов Эльза Ласкер-Шюлер писала драмы ("Река Вупер", ["Die Wupper", 1908], поставленная Максом Рейнхардтом, "Ар-

Заключительная иллюстрация к роману "Мое сердце". 1912

тур Аронимус и его предки" ["Arthur Aronimus und seine Väter", 1936], незавершенная драма "Я и Я" ["IchundIch", впервые опубликована в 1969 г.] – своеобразное продолжение гётевского "Фауста", соединенное с апокалиптической картиной падения Третьего рейха) и фрагментарную прозу, в которой она выступает под масками принцессы Тино из Багдада или Юсуфа, принца Фиванского (сборник прозаических миниатюр "Ночи Тино из Багдада" ["Die Nächte der Tino von Bagdad", 1907], "Мое сердце. Любовный роман" ["Mein Herz. Ein Liebesroman", 1912]). По мнению исследователя творчества Ласкер-Шюлер Дитера Бэнша[1], за образом принца Юсуфа (он же – библейский Иосиф Прекрасный), в которого поэтесса "играла" на протяжении всей жизни (как и за ее стихами, часто описывающими не существовавшие в действительности любовные связи), скрывается своеобразная мессианская идея обновления мира через любовь, навеянная учением анархиста Петера Хилле (1854–1904). Эльза Ласкер-Шюлер была членом созданной им "Новой общины", существовавшей в Берлине (район Шлахтензее) в 1902–1904 годах, и написала прозаическую "Книгу Петера Хилле" ["Das Peter-Hille-Buch", 1906].

Готфрид Бенн, которого в 1912–1913 годах связывали с Эльзой Ласкер-Шюлер близкие отношения, в 1952 году на вечере, посвященном ее творчеству, вспоминал о ней так[2]:

Она была маленького роста, стройная, словно мальчик, черные как смоль волосы коротко острижены – в то время такая женская прическа была еще в диковинку, – глаза большие, иссиня-черные, ускользающий, неповторимый взгляд. И тогда, и позднее, стоило только появиться на улице вместе с ней, как весь мир вокруг застывал в изумлении, уставившись ей вслед: экстравагантные широкие юбки или брюки, а выше – еще более немыслимое облачение, шея и руки усыпаны броской бижутерией... Питалась она нерегулярно, ела очень мало, неделями могла обходиться лишь орехами и фруктами. Нередко спала на скамьях, бедствовала во всех жизненных ситуациях и на протяжении всех своих дней. Она сама и есть Царевич Фиванский Юсуф, Тино из Багдада, Черный Лебедь.

1. Dieter Bänsch. Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes. – Stuttgart: Carl Ernst Poeschel Verlag, 1971.
2. Воспоминание об Эльзе Ласкер-Шюлер // Готфрид Бенн. Двойная жизнь / Перевод Владимира Фадеева. – Аугсбург-Москва, 2008, с. 415–416.

И была она величайшей из поэтесс, каких только знала Германия. <...> Ее темы были многослойно еврейскими, ее фантазия имела восточную окраску, но язык ее – немецкий; роскошный, блистательный, нежный немецкий; зрелый, пряный язык, каждым своим побегом произраставший из самого ядра творческой субстанции. Неколебимо верная себе, фанатично заклиная самое себя, на дух не перенося все сытое, благонадежное, миленькое, она умела на этом языке выразить свои страсти, не раскрывая потаенного и не раздаривая того, что было ее сутью.

Перевод рассказа выполнен по изданию: Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa. Hg. von Karl Otten. Darmstadt und Neuwied, 1984. Переводы стихотворений выполнены по изданию: Else Lasker-Schüler. Gedichte 1902–1943. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Эльза Ласкер-Шюлер
Будь *мое сердце здоровым...*

Кинематографическое

Перевод Евгения Воропаева

Рассказ впервые был опубликован в книге Эльзы Ласкер-Шюлер "Лица. Эссе и другие истории" ["Gesichte. Essays und andere Geschichten", 1913]. В том же 1913 году поэт-экспрессионист Клабунд[1] писал в журнале "Революцьон":

Сердце этой Ласкер... Искусство Эльзы Ласкер-Шюлер родственно тому, что делает ее друг, синий всадник Франц Марк. Сказочно-пестры все их мысли и подбираются к нам крадучись, как пестрые звери. Иногда они выходят из леса на просеку, как нежные красные косули. Спокойно пасутся и с удивлением поднимают стройные шеи, услышав, как кто-то ломится сквозь заросли. Они никогда не убегают. Но предстают перед нами в телесной осязаемости.

Эльза Ласкер-Шюлер носит свое сердце на груди, на золотой цепочке. Она не ведает стыда: каждый может смотреть. (Но она не чувствует, когда кто-то рассматривает ее сердце. Да ей, в общем, и все равно.) Она любит только себя,

© Zuhrkamp Verlag
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011

1. Клабунд (наст. имя Альфред Хеншке; 1897–1928) – немецкий поэт, драматург, прозаик, переводчик, автор текстов для кабаре. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

знает только себя. Объекты, хранимые в ее сердце, <...> суть оловянные солдатики, с которыми она играет. Но она страдает от этих солдатиков; и, когда о них говорит, слова выходят из ее нутра сгустками крови.

Будь мое сердце здоровым, я бы прежде всего выпрыгнула из окошка; затем я отправилась бы в *синема* и никогда бы не вышла оттуда. Чувствую я себя в точности так, будто выиграла главный денежный приз и пока еще не получила его, или как если бы в конной лотерее выиграла лошадь, а "даровой" конюшней обзавестись не смогла. Жизнь ведь, собственно говоря, это драма винтовой лестницы: все время по кругу поднимаешься вверх и снова спускаешься вниз, кружась вкруг себя, как звезда на небе. Я — в радостном отчаянии, в отчаянной радости; охотнее всего я бы отколола какой-нибудь смертельный номер или веселую выходку. Моя подруга Лауренсия кутит напропалую: она изучает язык древних господ — я имею в виду греческий и латинский — и добилась больших успехов. Однако что мне за дело до всего этого; я не желаю знать ничего, ничего. Если бы только оно не колотилось!

Мозг лихорадочно работает, сердце колотится не только каждую пятницу и субботу — так, что взвихривается каждая пылинка, — но также и в остальные дни недели, ибо живу я меж домом и домом, и мне приходится переносить грубость всех дворов. Я всегда сижу при закрытых окнах и ничего не получаю от лета; я никуда не выхожу: я пишу истории привидений; и у меня — долги. К тому же сквозит, если я оставляю открытыми двери, — справа, и слева, и за спиной. С тех пор как поселилась в этой квартире, я ношу кошачью шкурку; и, если на вечер меня приглашают куда-то, меня охватывает ужасный страх, что я начну там мяукать. Жизнь больше не доставляет мне удовольствия, хотя люди еще хотят читать мою лирику; кто охотно ее читает, тот непременно должен как-нибудь написать мне симпатичное письмецо. Дело в том, что мне приходится, вследствие моей болезни, принимать ванны с кисличной солью[1], чтобы никто не ступил из-за меня на скользкий путь. Я всегда очень скучаю, пока сижу в ванне, там-то я и читаю с большим удовольствием адресованные мне лестные письма. До чего же раздражают плохие рецензии! Сразу начинаешь ценить всякого, кто написал о тебе доброе слово. Симпатичные создания на свете еще не перевелись. Я только терпеть не могу бледнолицых, ибо не очень-то доверяю свету. И потому на-

1. Средство для выведения пятен.

нимаю себе только темнокожих служанок и слуг. У меня служат два негра и две индианки; отец Текофи, вождь племени, иногда наведывается в Берлин и со своею труппой выступает в кабаре "Chat noir"[1]. Текофи всякий раз, как его отец приезжает в Берлин, спрашивает, нельзя ли ему пожить у меня на балконе. Я ничего не имею против. Мой сомалийский негр — королевских кровей, его отец владеет на Тенерифе большими стадами баранов. Время от времени он посылает мне по нескольку освежеванных баранов, из них получается превосходное рагу с легким привкусом тления. Осман, другой мой негр, — помоложе, похож на задумчивую гориллу, сидящую в цветочном горшке. Злобное существо — с великолепной наружностью, но лучше его не нервировать; с недавних пор я даже и ухом не веду, если он собирается откусить кому-то башку: он слишком хорош, слишком драгоценен, чтобы повиноваться, пусть даже мне. Обе мои индианки — девушки очень старательные; я наняла их, чтобы они искали нити моей логики и находили логику в моих разговорах. Иногда им приходится заниматься поисками всю ночь, я даже опасаюсь, как бы они в один прекрасный момент не повесились — обе разом — на моей греховодной нити. Надо признать, темнокожие люди — плохие ищейки: они ничего не могут найти в ночном мраке, источаемом их кожей. Ах, так что же я сделала бы, будь мое сердце здоровым? Есть ли у меня вообще сердце или хоть что-то подобное? От такого "приложения к программе" поневоле заплачешь — хорошо, что остались еще ореховые палочки, для утешения, а также мятные леденцы в деревянной упаковке. Я не верю, что сердце у меня из плоти и крови, что его стенка — с трещиной; оно обладает не сиюминутной, а вечной ценностью, поэтому ближним я пригодиться не могу, интересна я только исследователю. Телефонный звонок раздается всегда в самый эффектный момент.

— 35—24 слушает, кто говорит?

— Доктор Никито Амброзиа, вы — Эльза Ласкер-Шюлер?

— К несчастью.

— Не торопитесь торжествовать, сударыня, я только хотел осведомиться, с совершеннейшим к вам почтением, не примете ли вы ангажемент на выступление в Зимнем саду, с содержанием в тысячу марок помесячно? В год это составит круглым счетом десять тысяч марок.

— Вы, должно быть, шутите, сударь, ведь артистов не принято приглашать в варьете более чем на месяц.

1. "Черный кот" (*франц.*).

— Однако мы, сударыня, крайне заинтересованы в том, чтобы привязать вас к нашему варьете.

— Речь, вероятно, идет о моей арабской сценке, господин доктор Амброзиус?

— Совершенно верно! О той, где вы сидите на верблюде, возвышаясь над Фивами.

— Сударь, я вас узнала: такого неприукрашенного баса в варьете быть не может. Вы — профессор Геллерт, последняя надежда Гогенцоллернов!

Конец связи! Пишу письмо: "Адрианопольскому возлюбленному моего сердца!" Дело в том, что он спрашивал, по-прежнему ли я люблю его, и просил не лгать. Я все-таки не дам ему материала для лирики (он поэт): "Ну да, люблю! И хватит!" Но я могла бы ненадолго посетить Турцию, учитывая, что всех моих предков носили в паланкинах. Потому-то ходьба мне в тягость. Когда у вас ступни замерзают, у меня они все еще горят. Будь мое сердце здоровым, что бы я тогда сделала? Секундочку! Я бы разделась и, как стриженный догола пудель, бросилась бы в пресную воду, где живут кроткие рыбки, — но от чешуек бы точно отказалась. Или отправилась бы на Южный полюс и наконец хорошенько согрелась; или, во всяком случае, распорядилась бы, чтобы в этой ледяной зоне поставили отапливаемую углем печку. Что бы я сделала *еще*? Я бы остановилась, из упрямства, точно на линии тропика. Пририсовала бы созвездиям усища. Ну не обидно ли, не во вред ли самому небу, что сердце у меня нездорово? Все сердечные недуги — от Луны, неврозы особенно. Все болезни приходят сверху. Здесь же, внизу, все очень славно. И потому-то столь многие авиаторы обрушиваются с неба: сам летательный аппарат ведь никогда не раскалывается, однако пилоты заболевают падучей, когда, взлетая все выше и выше, они вдыхают бациллы звезд. Как выглядят авиаторы? Как птицы: носы их — клювы, а головы тянутся вверх. Новый человеческий род. Однажды со мною обедал один воздухоплаватель, так он обклевывал мясо, как ястреб, рвал шницель, как стервятник. Подруга Карла Фолльмёллера, великолепная Катарина фон Арманьяк — первая женщина-авиатор в мире. На выставке средств воздушного сообщения в "Унионтеатр", возле Зоологического сада, они все летают. Я же могу смотреть безвозмездно: я обещала написать репортаж. Денег у меня нет, но это еще не повод, чтобы отгораживаться от мира. И даже больше того: мне предстоит взять на себя правление в Фивах; я даже уже правлю, формально. Берлинская публика поговаривает, что у меня навязчивая идея. Навязчивая идея — это нечто естественное: естество, порабощающее за-

кон. Я — принц Фиванский. В Германии только император Вильгельм способен понять, что для меня значит правление. У меня, между прочим, весьма пестрый народ. По ночам я лежу на крыше, а днем сижу под пальмой и правлю. Я в ответе за все; народ порою косится на меня, от неопределенности, — думая, что я дурачусь; но я и к дурачествам отношусь с величайшей серьезностью. Я ничему не оказываю предпочтения — только людям. Часто бываю несправедливой, потому что у меня есть вкус, есть художественное чутье; обращаясь к народу, не ссылаюсь на текущий момент, ибо не хочу связывать себя обязательствами. Более всего я терпима по отношению к себе, я милостива к себе, я единодушна с собой — из дипломатических соображений, ибо народ мой должен за меня держаться. Я только слишком много размышляю, нелицеприятно и непосредственно, я все свои мысли подпускаю совсем близко ко мне, чтобы они разучились бояться. Ах, если бы только меня не беспокоили с раннего утра — и в таком количестве — цирюльники-мусульмане, желающие сделать мне татуировку, и западные художники, которые жаждут написать мой портрет! По ночам мой сон на крыше постоянно прерывают паши, которые никак не оправятся от воодушевления по поводу моего восшествия на престол. Всякий раз во время аудиенции, которую я им даю, они забывают задать вопрос, приведший их ко мне. С тех пор как меня избрали принцем-регентом Фив, по улицам города снуют множество честолюбцев, которые подражают мне в одежде и жестах и надеются во всем сравняться со мной. Эпигоны! Умение править — это искусство: такое же неотъемлемое от человека качество, как способность к живописи, поэзии или музыке. Эпигонство же — только деятельность, потому оно и приносит доход, как любая работа. Я никогда не работаю, я ненавижу письменный стол — хотя у меня и есть таковой, но письменным столом и только он никогда не был. Нынешней ночью, когда мои негры спали, паши взломали дверь на крышу, ради почтовых марок. Ночью меня сфотографировали в профиль (так я выгляжу лучше, чем анфас) в тюрбане и мантии правителя, в самых разных цветах; теперь во всех почтовых отделениях города можно увидеть портреты Моего Высочества.

1913

Эльза Ласкер-Шюлер

За деревьями таюсь я

Стихотворения

Перевод Евгения Воропаева

Черная Бховане

Богиня ночи

Цыганская песня

Поцелуй моих уст раскален,
Руки вскинутые — пожар!
Путь в Гранаду уже предрешен,
Там солнце, оттуда мой жар...
Вены набухли, болят
От соков в крови моей дикой,
От силы моей великой.

Ах, на гранате глянец
Жарок, как губы ночи!
Пылок, как ласки ночи!
Как моих щек румянец.

Вкруг шеи ракушек нить —
Блеск перламутра на темной коже.
Янтарные бусы будут искрить,
Как всполохи, — в косах моих тоже!
А душа дрожит,
Как земля дрожит: наводнил бы в срок
Шумных вод поток!

Знойно ветры бушуют,
Как дыханье томленья,
Сокрушают, как муки томленья...

© Zuhrkamp Verlag
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011

Над Гранадой же грозно лютует
Бховане, мастерица прельщенья!

Из сборника "Стикс", 1902

Мой народ

Скала постепенно крошится,
С которой я воды струю
И песнь мою Богу пою...
Круто с дороги свернув,
Ручьем, вся в себе, журчу —
Одна в галечном русле жалоб —
По пути к морю.

Ответвилась я так далеко
Из-за брожения винного
В крови у меня.
Но и сейчас, всегда, откликается
Что-то во мне,
Когда, обратившись лицом на восток,
Крошащаяся скала —
Народ мой —
К Богу взывает.

Из сборника "Седьмой день", 1905

Мама

Была ли она взрослым ангелом,
Что шел со мной рядом?

Иль мама моя лежит погребенной
Под небом из дыма —
И синь над смертью ее не расцветет никогда.

Ах, если б глаза мои сияли светло
И приносили ей свет.

Или улыбка еще не истаяла на лице,
И я бы повесила ее над могилой.

Все же я знаю одну звезду,
На которой всегда длится день;
Ее пронесу над маминой землею.

Мне теперь всегда быть одной,
Как тот взрослый ангел,
Что шел со мной рядом.

Из сборника "Мои чудеса", 1911

Саваоф

Бог, люблю тебя в твоих одеждах из роз,
Когда ты, Саваоф, сады свои покидаешь.
О ты, юноша-бог,
Ты, поэт,
В одиночестве пью я уст твоих ароматы.

Первоцвет моей крови тосковал по тебе,
Так приди же,
Ты, сладостный бог,
Ты, всяческих игр товарищ,
Золото врат твоих плавится от моей тоски.

Из сборника "Еврейские баллады", 1913

Из цикла "Готфрид Бенн"

Гизельхееру королю

Я одинока.
Мне бы найти хоть тень
Нежного сердца.

– Или чтоб кто-нибудь
Подарил падучую звезду –

Тогда бы ловили ее
Ангелы
Снова и снова.

Я страшусь
Черной земли.
Как вырваться?

Хотела бы в облаках
Быть погребенной,
Всюду, где растет солнце.

Люблю тебя!
Ты меня тоже?
Ответь — — —

За деревьями таюсь я

Пока дождем не изольются глаза,

Я держу их, крепко зажмурив,
Чтобы образ твой никто не увидел.

И руки я обвила вкруг тебя,
Словно вьюнок.

Неразрывно с тобою срослась,
Почему же меня отрываешь?

Цветенье тебе я дарила
Своего тела,

Всех своих мотыльков
Посылала в твой сад.

И все время шла сквозь гранаты,
Видела сквозь твою кровь,

Как мир повсюду сгорает
От любви.

Но нынче в тоске стучусь лбом
О храмовые свои стены.

Ах ты, мнимый эквилибрист,
Разложил канат по земле.

Все приветы мне безразличны,
Сердце мое обнажилось.

Мое суденышко алое
Бьется отчаянно.

Я все еще плыву по волнам
И к берегу уже не пристать.

Из цикла "Моему очень любимому товарищу по играм Сенна Хою"

Сенна Хой[1]

С тех пор, как ты погребен на холме,
Желанной стала земля.

Там, где теперь ступаю на цыпочках,
Хожу я по чистым тропам.

О, розы крови твоей
Нежно смерть пропитали.

И меня больше не страшит
Умирание.

На могиле твоей я цвету
Колокольчиками вьюнков.

Твои губы всегда меня звали,
Мое имя не может вернуться.

Горсти земли, на тебя высыпаясь,
Погребли и меня с тобой вместе.

Оттого-то близ меня всегда ночь
И звезды — уже с раннего вечера.

Я непостижима для наших друзей,
Стала им чужой совершенно.

Ты же у ворот Тишайшего града
Ждешь меня, мой взрослый ангел.

1. Сенна Хой (псевдоним Йоганнеса Хольцмана; 1882–1914) – немецкий анархист и поэт; основатель анархистского журнала "Борьба" (1904), основатель и президент Союза борьбы за права человека (1904–1905). В 1907 г. поехал в Россию, чтобы заниматься политической деятельностью, но в том же году был арестован и приговорен к пятнадцати годам тюрьмы. Эльза Ласкер-Шюлер пыталась добиться его освобождения и приезжала в Москву, где навещала его в тюрьме. Умер Сенна Хой в апреле 1914 г. в тюрьме Мещерское под Москвой, в отделении для сумасшедших. В мае 1914 г. был похоронен в пригороде Берлина Вайсензее. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Из цикла "Ханс Адальберт фон Мальтцан"

Георг Тракль

Глаза его видели далеко-далеко.
Еще ребенком он побывал на небе.

Потому-то слова его проступали
На голубых облаках и на белых.

Мы с ним спорили о религии,
Но — как два играющих друга.

Предвосхищали Бога, из уст в уста.
В начале было Слово.

Сердце поэта — прочный оплот,
Его стихи: поющие тезисы[1].

Он был, пожалуй, Мартином Лютером.

Свою триединую душу он нес в руке,
Когда на священную войну отправлялся.

— Потом я узнала: он умер —

Его тень, непонятно как, удержалась
В вечере моей комнаты.

Георг Грос[2]

Пестрые слезы порой играют
В пепельно-серых глазах.

1. "Прочный оплот" ("Ein feste Burg") — первые слова известного псалма Мартина Лютера, в переводе Ирины Каркалайнен начинающегося так: "Господь наш меч, оплот и щит / И крепкая твердыня". Лютер начал борьбу за Реформацию в 1517 г., прибив к воротам Виттенбергской церкви свои "95 тезисов".
2. Георг Грос (1893–1959) — немецкий график и живописец, воевал на фронтах Первой мировой войны; в 1933 г. эмигрировал в США, где в 1938 г. получил гражданство. Был близок к художникам-экспрессионистам.

Но постоянно встречные катафалки
Распугивают этих стрекоз.

Он весьма суеверен —
— Был рожден под большой звездой —

Письмена его льются дождем,
Его рисунок: хмурая буква.

Будто долго в реке пролежали,
Пучатся его персонажи.

Бедолаги с мордами головастиков
И протухшими душами.

Пять его серебряных пальцев —
Сновидцы, паромщики для умерших.

Света нет в той заплутавшей сказке,
Зато сам художник — ребенок,

Герой из мира "Кожаного чулка",
На "ты" с племенами индейцев.

Всех прочих людей ненавидит:
Они-де приносят несчастье.

Но Грос любит свое невезение,
Словно преданного врага.

И печаль его дионисийски-светла,
Черное шампанское — его плач.

Он — море с луною, зашедшей за облака:
Бог его лишь прикидывается, что мертв.

"Собрание стихотворений", 1917

Франц Марк[1]

Пал синий всадник, велико-библейский, от которого веяло ароматом райского сада. На ландшафт отбрасывал он синюю тень. Он был тот, кто умел расслышать речи животных; и прояснял их непонятные души. Вновь и вновь напоминал мне синий всадник — с фронта — вот о чем: недостаточно быть добрым только к людям; все хорошее, что ты делаешь для лошадей, которые неописуемо страдают на полях сражений, ты делаешь и для меня.

Он погиб. Это богатырское тело взрослые ангелы вознесли к Богу, который держит в руке его синюю душу: сияющее знамя. Мне вспоминается одна история из Талмуда, которую я услышала от священника: как Бог вместе с людьми стоял перед разрушенным храмом и плакал. Вспомнила же я о ней потому, что этот синий всадник, где бы ни проходил, одаривал людей небом. Так много птиц летает в ночи, они до сих пор играют дыханьем и ветром, но мы здесь внизу больше ничего об этом не знаем, мы можем только участвовать в бойне или равнодушно проходить мимо другого. В обстановке трезвого практицизма угрожающе вздымается неизмеримо огромная кровавая мельница, и мы, все народы, вскоре будем изничтожены ею. Мы все еще шагаем по замершей в ожидании земле. Синий всадник же завершил свой земной путь; хотя был слишком молод, чтоб умереть.

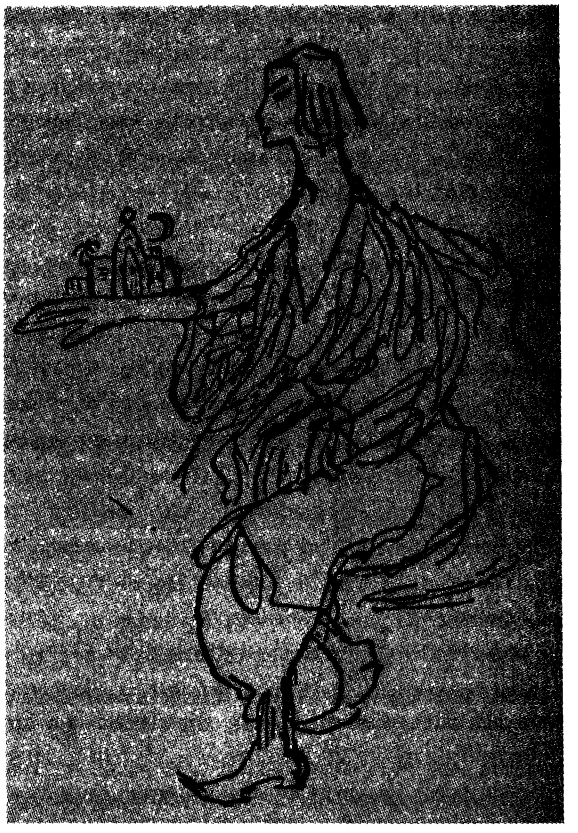
Никогда я не видела художника, рисующего так нежно и с такой боговдохновенной серьезностью, как он. "Лимонными волами" и "огненными буйволами" нарекал он своих животных, и на виске его взошла звезда. Но и звери диких зарослей преображались под его тропической рукой в растения. Тигриц он превращал в анемоны, леопардов украшал левкоями; он говорил о *чистом* смертоносном ударе, когда на его полотне пантера прыгала со скалы на газель. Он воспринимал все как молодой патриарх библейских времен — как великолепный Иаков, князь Каны. За спиной у него смыкалась первозданная чаща; его красивое лицо отражалось в роднике, а свое чудное сердце он часто, когда оно уставало, нес через луга домой завернутым в шкуру, как спящего младенца.

Все это было перед войной.

1. Франц Марк (1880–1916) — немецкий живописец, график и скульптор; один из основателей мюнхенского объединения художников-экспрессионистов "Синий всадник" (1911–1914). С началом Первой мировой войны ушел добровольцем на фронт и в 1916 г. погиб под Верденом.

Франц Марк, синий всадник Рида[1],
Оседлал боевого коня.
Через Бенедиктбойерн поскакал в Нижнюю Баварию,
Рядом с ним — осмотрительный, верный нубиец
Держит его оружие.
Но на шее у него — мой портрет,
отчеканенный на серебре,
И камень-оберег, подаренный верной женой.
На улице Мюнхена вскинул он свою библейскую голову
В светлой раме небес.
Утешение — в кротких миндалевидных глазах,
Гром — в его сердце.
Позади же и по бокам — много, много солдат.

Эльза Ласкер-Шюлер. Автопортрет в образе принца Фиванского



1. Рид — местечко близ бенедиктинского монастыря Бенедиктбойерн (Верхняя Бавария), куда в 1914 г. переселился Франц Марк.

Карл Эйнштейн

Карл Эйнштейн [Carl Einstein] (1885–1940) – писатель, издатель, теоретик искусства. В годы Первой мировой войны – солдат на Западном фронте, в 1912–1918 годах – один из ведущих сотрудников экспрессионистского журнала "Акцион", в 1918–1919 годах – участник восстания "Союза Спартака". Его роман "Бебюкин, или Дилетанты чуда" ["Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders", 1912] поэт-экспрессионист Эрнст Штадлер назвал одной из самых интересных книг, созданных молодым поколением в Германии, а Готфрид Бенн охарактеризовал это произведение как образец "абсолютной прозы". Дадаисты полагали, что именно этот роман положил начало их движению. Программным теоретическим сочинением Эйнштейна стало публикуемое ниже эссе "О романе" ["Über den Roman", 1912]. Широкий отклик имели также работы Эйнштейна об изобразительном искусстве: "Негритянская пластика" ["Negerplastik", 1915], сборник эссе "Примечания" ["Anmerkungen", 1916], книга "Искусство XX века" ["Die Kunst des 20. Jahrhunderts", 1926].

В 1929-м Эйнштейн переехал в Париж; в 1936-м участвовал на стороне республиканцев в гражданской войне в Испании; в мае 1940-го был задержан на юге Франции, совершил побег, пытался укрыться в монастыре. 3 июля 1940 года покончил с собой.

В 1973 году посмертно была опубликована его книга "Фабрикация фикций" ["Die Fabrikation der Fiktionen"], написанная в 30-е годы и рассматривающая теоретические проблемы творческого процесса.

Перевод эссе и романа выполнены по изданию: Carl Einstein. Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Prosa und Schriften 1906–1929. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989.

Карл Эйнштейн
О *романе*

Заметки

Перевод Татьяны Баскаковой

Я предлагаю пока что отказаться от термина "роман": сло́ва "эпос" вполне достаточно; к тому же это слово — если учитывать отдаленность от нас во времени гуманистической концепции образования и идиллически настроенного Вергилия — менее дискредитировано.

Психологический роман основывается на каузальных цепочках и не породил ни одной формы, которая не позволяла бы с легкостью догадаться, где каждая цепочка берет начало и где заканчивается. Роман такого типа, как правило, подобен историческим анекдотам — то есть относится к индуктивному знанию.

Анекдот же, как антиискусство смешения всего в одну кучу, всегда тенденциозен и моралистичен, его изюминка всегда определяется произвольно. Есть ли такой мотив, такой финал анекдота, который нельзя было бы совершенно безболезненно вывернуть наизнанку? Ведь исторический анекдот лишен достоверности. Лишь сила изобразительного мастерства рассказчика делает его фактом.

Лиризм — кокетство. Пианиста, который играл бы фугу Баха, добавляя к ней собственные темы, несомненно, вышвырнули бы из концертного зала. И не без основания.

Дескриптивный (описательный) роман предполагает, что читатель совершенно не представляет себе, как выглядят столы, ночные горшки, молоденькие девушки, лестничные ступеньки, шлафроки, женские груди, дверные звонки и тому подобное. События становятся лишь сопутствующими обстоятельствами для таких явлений, как мечтательно переплетенные пальцы, переливающаяся опаловым блеском плевательница и так далее. Рассказывается ли все это на новейший манер, или в тоне Евгении Марлитт[1], зависит лишь от возраста пишущего и тому подобной чепухи.

© 1989 Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig und Weimar
© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

1. Евгения Марлитт (псевдоним Е. Ион; 1825—1887) — популярная немецкая романистка. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Вкладывать в такие произведения душу — значит исповедовать пантеистический лиризм. Ночной горшок, кудрявая головка, даже орхидеи, изнасилованные лиловой протоплазмой, — всего лишь вещи и вещами останутся, они не должны заслонять судьбу человека.

Чувство в романе имеет место всегда... когда нужно скрыть импотенцию. Эпос растягивался в длину — по причине рабского подражания Гомеру. Мальчик Вергилий может служить в этом смысле блестящим примером. "Илиада" — собрание историй, сосредоточенных вокруг одной центральной судьбы и написанных тем-то или тем-то. Сочинение же Вергилия — растянутый в длину анекдот. О центральной судьбе и речи нет, потому что уже потерян миф и осталась... как раз эта техника растягивания.

Показать событие с его предпосылками и следствиями... Но где начинаются одни и кончаются другие? Со смертью участников? Я не понимаю: почему бы не снимать петлю с шеи каждого, у кого — в романе — пропали семь жен, четыре подающих надежды сына, три дочери, два отца, один ребенок в материнской утробе... и кто потому решил повеситься? Такой человек, скорее всего, интереснее и богаче жизненным опытом, чем все прочие члены его кроличьего семейства. Каждый сюжет мог бы кончаться и по-другому — если, конечно, автор не придерживается ортодоксально-католических взглядов, но даже и в этом случае остаются еще неисповедимая милость Господня, чудо и другие спасательные средства.

Повторюсь: произведение искусства рождается из ощущения вольности, то есть свободы выбора, ожидания творческого импульса. Что же нам выбрать? Выбрать можно, разумеется, все что угодно. Скучно, однако, слушать о вещах, о которых уже много говорено. Те темы, которые, с Божьей помощью, когда-то уже были прилично разработаны, давайте оставим в покое. Мы и так постоянно повторяемся.

Уверяю вас, Тристан и Изольда мне совершенно безразличны — а вот на "Путешествия Гулливера" я готов молиться. Ничто не помешает какому-нибудь усердному честолюбцу написать нового "Тристана", в то время как "Путешествия Гулливера" невозможно воспроизвести, если не обладаешь умом, эрудицией, творческой мощью.

Желательно, чтобы в будущем эпос ставили на службу не одному только половому общению. Воспевание более или менее сложно устроенных гениталий пора уже считать излишним: потому как акт зачатия или просто полового сношения, с его порой не лишенными прелести прелюдиями и почти неизбежными последствиями — такими как дети, аборты, от-

вращение, оглупление, привыкание друг к другу, педантичное или, наоборот, халатное отношение к исполнению супружеских обязанностей и так далее — в той или иной мере может совершить каждый. Любовные истории имеют смысл лишь для людей, подвергшихся кастрации еще в юности либо страдающих от притеснений со стороны женщин.

К искусству принято относить все то, к чему невозможно приблизиться, не приложив некоторых усилий. В эту категорию попадают аскетизм, Бог, мышление и тому подобное. Тот, кто творит, движимый ч*увствами*, обречен писать про любовь, женщин и так далее. Я же, напротив, предлагаю создавать литературу для разного рода холостяков: ее предметом должно стать само мышление — страсть первого ранга, изнасилованная философами, школой, армией и государством, а в первую очередь браком, и лишь с трудом продолжающая пока существовать в религиозной сфере. Кто сегодня не считает себя сторонником той или иной философской системы? Но часто ли вы слышали о людях, которые не зашорены прагматизмом, а изобретают новые мысли, молятся на них, ради них пьют только чай, курят, даже умирают?

Все учреждения и договоренности держатся, вне всякого сомнения, на системах. Брак есть система всеобщего спаривания, заторможенных переживаний, жестких моральных оценок: совокупность способов дрессировки людей, которые самостоятельно жить не умеют, которые не могут обойтись без маленького домашнего культа, либо — вследствие дионисийской жизни à la commis-voyageur[1] — оказались на краю пропасти. Литература, по большей части, — это институт для женатых людей или тех, кто хочет таковыми стать; ну а для натур, умеющих владеть собой, — руководство по флирту и по поведению в чайном салоне.

Всякий, кто пишет "благородно и красиво", работает на обывателя.

Высокое писательское искусство часто бывает как раз натуралистичным — потому что оно всегда, словно в противовес самому себе, указывает на обывательскую натуру. Часто оно кажется гротескным, ибо воспринимается как нарочитое преувеличение недостатков действительности — между тем ее полагается приукрашивать!

В романе нужно изображать движение — задача, которая совершенно чужда дескриптивной литературе. Я не утверждаю, что такое положение следует ввести как всеобщее пра-

1. На манер коммивояжера (*франц.*).

вило. Но всегда и всюду вносить в изображаемые предметы покой, подходить к ним с дескриптивной позиции — бессмысленно. Ценно в романе все то, что порождает движение. Покоя кругом и так достаточно — потому что наш мир как целое в конечном счете надежно зафиксирован.

Я не знаю, можно ли намеренно изобразить типическое. Однако бывает так, что ярко представленные и зафиксированные в романе события позже начинают восприниматься как типические.

Делать абсурд реальностью! Искусство — техника, позволяющая производить новые, вполне реальные состояния и аффекты.

Журнал "Акцион", 1912

Эрнст Барлах. Соборы. 1920

Карл Эйнштейн

Бебюкин, или Дилетанты чуда

Роман

Перевод Евгения Воропаева

Вступление Татьяны Баскаковой

"Бебюкин" Карла Эйнштейна лишь на первый, очень поверхностный, взгляд может показаться пародией. На самом деле это настоящий роман — трагичный и захватывающий, имеющий много пластов и подтекстов. Отметим хотя бы, что имя Бебюкин (Bebuquin) отсылает к персонажу итальянской и французской комедии масок — Арлекину (Harlequin), сам же Арлекин изначально — согласно средневековым французским и немецким легендам — считался предводителем "дикой охоты" демонов, или душ, или умерших: "Арлекинова семейства" ("familia herlequin"). То есть мы с самого начала узнаем, что все дальнейшее будет представлено нам как условная комедия масок — действо ритуальное, укорененное в карнавале, в народном театре импровизации и порой в европейской культуре обретающее трагические тона (роман "Убю король" [1894, опубликован посмертно 1896] и другие произведения Альфреда Жарри, "Балаганчик" Александра Блока [1906], "Любовь дона Перлимплина" Федерико Гарсиа Лорки [1924, премьера 1933], "Фарс о Смерти, которая чуть не померла" [1924] и другие пьесы Мишеля де Гельдерода).

Немецкий кинорежиссер Лило Мангельсдорф, создательница фильма "Бебюкин — встречи с Карлом Эйнштейном" (2000), поняла "Бебюкина" как роман автобиографический. Как бы то ни было, речь в нем идет о трех последних днях жизни человека, имеющего возможность в эти страшные дни говорить только с самим собой: ведь и Бебюкин, и Бём, и Эвфемия, и, скорее всего, другие персонажи — части одной личности. Какие именно части — в романе объясняется так:

О Боже, ты нам даешь тело, вероятно, наделенное идентичностью, и душу, которая по своим возможностям превосходит тело и уже давно, уже часто отторгала его от себя; а сияющие пластинки мыслителя <...> призваны поддерживать равновесие между тем и другим. Я же хотел бы, чтобы мой дух, который

© 1989 Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig und Weimar
© Евгений Воропаев. Перевод, 2011
© Татьяна Баскакова. Вступление, 2011

желает мыслить о чем-то помимо этого тела, <...> тоже порождал или создавал нечто новое.

Интересно, что "тело", Навуходоносор Бём, имеет общие черты с типом немецкого филистера от искусства, описанного Эйнштейном под нарицательным именем *Шульце* в одноименном эссе 1919 года:

Шульце есть прежде всего Благородный Шульце, он сверхшульствует. Прогресс и душевность становятся предлогами для пошлости.

Чем больше скотского, тем больше души. <...>

У всякого Шульце есть одна характерная черта. Для него всё — средство, а сам он — цель. Так было и с саксонцем Ницше, который воспевал Шульце, провозгласив его целью человеческой эволюции.

Шульце — это закон, необходимость, судьба.

Земной шар скатывается с него, как щенок.

(Смотри в начале романа эпизод, где упоминаются Ницше и собачка; вообще взаимоотношения Бёма и Эвфемии.) То есть в "Бебюкине" рассказчик вступает в диалог с тем "филистером", который живет в его собственном сознании.

То одиночество, в котором существует герой романа, заполняя его своими фантазиями, сближает Бебюкина с персонажами современников Эйнштейна — *Тубучем* Альберта Эренштейна, *Куно Коэном* Альфреда Лихтенштейна.

А захватывающим я назвала этот роман потому, что в нем, несмотря на крошечный объем, обсуждаются проблемы, для которых зачастую не находится места в современных толстых романах: проблемы веры и безверия, необходимости нового — не основанного только на логике — мышления; фантазии и безумия; иной (мифологической) реальности, создаваемой искусством... В нем разворачивается то, что Герман Гессе в своем "Степном волке" назвал магическим театром "только для сумасшедших". Все, о чем идет речь в первом абзаце — и "балаган с кривыми зеркалами", и "цирк, обещающий преодоление силы тяжести", и "Театр немого экстаза", и даже встреча с духом умершей матери, — будет представлено в последующих главах. Представлено — как некие разновидности свойственных человеку психических процессов.

Роман, на всем протяжении которого происходят поиски чуда, сам является собой (если воспользоваться выражением Эйнштейна) "чудо качества": потому что автор умеет "создавать странные сущности, рисовать безумные вещи — на бумаге, словами". Его подход к материалу, очень своеобразный, в самом деле напоминает методы живописцев: сюрреалистов, отчасти — любимого Эйнштейном кубизма.

В статье "О Поле Клоделе" (1913) Эйнштейн утверждает: "Писать картину — значит создавать пространство, сгущать его, наполняя соответст-

вующими телами, соединять эти тела в мощное пластическое единство". И далее он говорит о той традиции в искусстве, к которой причисляет себя (а ее родоначальником считает Стефана Малларме):

Мы установили: собственно поэтическому искусству соответствуют в качестве предмета образования автономные, так сказать, трансцендентные — то есть такие, что выходят за рамки анекдотического, подлежащего описанию мира и уже изначально как "материал" являются творческим произведением или сном. Эти образования представляют собой элементы нашей духовной экзистенции, они гарантируют непрерывность духовного развития. <...> Для христианина, поскольку он признает существование вечного, любое понятие времени становится парадоксом: конечное, разделенное для него — ничто, гибель же — блаженное воскресение; и сам момент гибели — чудо — означает стремительное вхождение в вечность. Жизнь благодаря чуду становится функцией вечного, которое в жизни находит себе подтверждение лишь в антиномиях. <...> Разворачивающееся во времени действие обретает смысл в момент чуда: как познание вечности и Бога. <...> Чудо рождается из отчаяния, обретающего веру. Важно, чтобы вере предшествовало отчаяние: только тогда она становится непосредственной силой, драматической силой — а не просто мнением.

Эйнштейн писал продолжение своего первого романа, книгу "Бебюкин-II", до самой смерти. Остались разрозненные фрагменты, один из которых, 1934 года, я хочу процитировать, ибо он вносит дополнительные штрихи, позволяющие лучше понять и человеческую позицию автора, и потенциальные возможности разработанного им художественного метода:

БЕБ<юкин> впервые знакомится с КОММ<унистами>; у них нет теоретических доктрин, но знание вырастает из совместной жизни. <...> Человек принимает какую-то точку зрения и старается — несмотря на угрозу смерти или тюрьмы — превратить ее в реальность. Но БЕБ боится, что все это приведет к механизации его личности и жизни, к безнадежной нормализации, которая сведет на нет его достижения на пути к новому, необыкновенному человеку. В какой-то момент БЕБ перестает понимать, сам ли он реакционер, или реакционны комм<унисты>. <...> Уйти от коммунистов он не может, но снова и снова пытается. Себя он считает своего рода рантье, живущим на проценты с накопленного человечеством духовного капитала. Но сверх того: он, старый анархист, не терпит никаких команд, никаких готовых слов, и его безудержная критика, его оппозиционность постоянно выламываются из предусмотренных рамок.

Андре Жиду,
писано в 1906–1909 годах

Глава первая

ОСКОЛКИ стеклянного желтого лампиона задребезжали от голоса какой-то бабенки: "Желаете увидеть дух своей матери?" Ничем не сдерживаемый свет закапал на мягко обозначенную лысину молодого человека, боязливо отпрянувшего, чтобы уклониться от мыслей по поводу устройства собственной личности. Он отвернулся от балагана с кривыми зеркалами, дающими больше пищи для размышлений, нежели слова пятнадцати профессоров. Отвернулся и от цирка, обещающего преодоление силы тяжести, – хоть и подумал с усмешкой, что упускает случай найти разгадку всей своей жизни. Театр немого экстаза он обошел стороной с гордо опущенной головою: всякий экстаз непристоен, экстаз – позорное свидетельство нашей неспособности чего-то добиться... И с трепетом направился в Музей дешевой застылости, в кассе которого обнаженно сидела необъятно расплывшаяся дама. Была она столь необъятна, что восседала не на стуле, например, а на своей меланхоличной, широко раскинувшейся postérieur[1]. На даме были широкополая желтая шляпа с пером и изумрудного цвета чулки; подвязки простирались до самых подмышек, не слишком волнующе украшая тело колышущимися арабесками. С рук, напоминавших тюленьи ласты, смотрели – вертикально вверх – красные рубины.

– Добрый вечер, господин Бебюкин, – промолвила дама.

Бебюкин ступил в изнуряюще ярко освещенное помещение, где стояла одна кукла – толстоватая, с красными губами и нарисованными бровями, со дня своего создания неизменно протягивая руку для поцелуя. Обрадованный такой безыскусностью, молодой человек уселся на стул в нескольких шагах от куклы. Он не знал, чем его привлекает эта безыскусность. Он находил здесь тихую, приветливую невосприимчивость к боли – что, впрочем, было ему безразлично. Притягивало его всегда то странное обстоятельство, что спокойная и вполне условная улыбка куклы могла совершенно вывести его из себя. Его возмущало спокойствие всего безжизненного, так как сам он еще не омертвел настолько,

1. Задница (*франц.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

чтобы считаться приятным человеком. Он кричал на куклу, осыпал ее оскорблениями, а однажды даже сбросил со стула, стоящего перед дверью, и толстой даме, слегка обеспокоенной, пришлось ее поднимать. Молодой человек терзал себя в пустой комнатке:

— Я не желаю никого копировать, не желаю чужого влияния, я хочу самого себя: из моей души должно выйти что-то, присущее только мне, пусть даже это будут дыры в чьей-то приватной атмосфере. Я не могу ничего поделать с вещами, любая вещь обязывает ко всем остальным. Она стоит в потоке, и бесконечность одной точки ужасна.

Толстая дама, барышня Эвфемия, подошла к нему и предложила продолжать в том же духе, но тут на него накинулся толстый господин:

— Юноша, занялись бы вы лучше прикладными науками.

Мучительно затеплилась в нем тусклая свеча понимания: он понял, что именно там, где рассчитывал увидеть спектакль, сам стал театральным зрелищем для других. Он вскричал:

— Я — зеркало, я — неподвижная лужа, мерцающая в свете газового фонаря и наделенная способностью отражать. Но разве зеркало когда-нибудь отражало само себя?

С состраданием взглянул на него толстяк. У толстяка была маленькая голова: серебряный череп с орнаментами чудной чеканки, инкрустированный сверкающими платами из драгоценных камней. Джорджио Бебюкин хотел было убежать; но Навуходоносор Бём в бешенстве крикнул ему:

— Что это вы так распрыгались в моей атмосфере, а, чудище?

— Прошу прощения, сударь, но атмосфера — это производное от факторов, никакого отношения к вам лично не имеющих.

— А хоть бы и так, — любезно возразил Навуходоносор. — В конечном счете все есть вопрос власти: все зависит от того, как это назвать, от самогипноза.

Бебюкин приободрился.

— Вы, должно быть, родом из Саксонии и читывали Ницше, который, когда ему не предоставили должность в полицейском ведомстве, сошел с ума и докатился до того, что стал писать книги — впрочем, с психологической точки зрения не лишенные остроумия?

Барышня Эвфемия попросила господ обходиться со своим умом разумней, чем упомянутый господин, и заметила, что сама она не отказалась бы посетить танц-локаль. Оба мужчины кивнули и тяжело затопали вниз по деревянной лестнице. Эвфемия задрапировалась в вечернюю накидку, а На-

вуходоносор схватил рупор и пролаял, обращаясь к развернувшемуся, как широкая ковровая дорожка, Млечному Пути:

– Я жажду чуда!

Из рупора вывалилась комнатная собачка Эвфемии; Эвфемия, успевшая тем временем уйти вперед, с приятной улыбкой вернулась.

– Лучшая эротика, – говорил Навуходоносор, – это экстаз дилетанта; но я все-таки постараюсь с одобрением упомянуть вас в следующем своем фельетоне. Женщины изнуряют: они постоянно дают нам одно и то же; а мы все никак не хотим понять, что у двух совершенно разных тел может быть одинаковый центр.

– Адьё, доказывайте свои соображения делом – не буду вам мешать.

Эвфемия попросила толстяка принести что-нибудь из гостиницы – выпить и закусить – и повернулась, чтобы позаботиться о собачке, с которой, как ей сказали, приключилось несчастье. Толстяк же схватился одной рукой за дерево, а другой, болезненно скривившись, – за горло. Затем он тоже отправился домой, ухаживать за собачкой...

Навуходоносор уткнулся головой в массивные груди Эвфемии. Над ним будто висело зеркало. Он видел, как груди, отразившись в до блеска отполированных драгоценных платах его головы, разделились на множество незнакомых форм и засверкали – приняли формы, какие действительность никогда прежде не могла им придать. Гравированное серебро преломляло и делало более утонченным сверкание зримых образов. Навуходоносор пристально смотрел в зеркало, алчно радуясь, что сумел расчленить действительность, что серебро и драгоценные камни стали его душой, а его глаз – зеркалом.

– Бебюкин! – воскликнул он и обмяк; ибо по-прежнему не мог вынести конфронтацию с настоящей душой таких штуковин. Две руки подхватили его, прижали к паре крепких, полных грудей, и длинные пряди волос упали на его серебряный череп, и каждый волосок скрывал в себе тысячи форм. Тут господин Бём вспомнил о женщине и со смущением ощутил, что уже не может проникнуть в нее сверканием драгоценных камней, и тело его чуть не взорвалось от борьбы двух реальностей. Им овладела дикая радость при мысли, что серебряный мозг наградил его чуть ли не бессмертием, потому что своими гранями умножает всякое явление, так что можно вообще отключить мышление – благодаря изощренной огранке камней и совершенной логической чеканке. С помощью этих чеканных форм он создал себе новую логику, зримыми

символами которой стали царапины на черепной коробке. Это удесятерило его силы: он поверил, что пребывает в ином, постоянно обновляющемся мире, где его ждут все новые радости. Он уже не понимал, уже почти забыл свой осязаемый облик, который корчился от боли, потому что видимый мир не желал ему соответствовать.

— Только, пожалуйста, не злоупотребляйте мною, — прозвенел в зеркале тонкий голос Бебюкина. — И не возбуждайтесь так от предметов: это ведь только очередная комбинация, ничего нового. Не выражайте свой гнев, пользуясь неуместными средствами, ибо где вы тогда окажетесь? Невозможно просто посидеть рядом с собственной шкурой. Все на свете происходит строго в соответствии с каузальным принципом. Другое дело, если бы логика от нас отступилась; но в каком месте такое может случиться, мы оба не знаем. А ведь лучшее — именно там. Вам почти удалось добиться оригинальности — когда вы едва не сошли с ума. Споем же песнь о нашем совместном одиночестве. Ваше стремление к оригинальности проистекает от постыдной внутренней пустоты; мое — тоже. Я, без дальнейших проволочек, покидаю вас. Предоставляя вам отражаться в себе самом. Вы убедитесь: это тупик. Однако и реальные вещи не продвинут нас дальше.

Кружевные гардины задернулись.

Глава вторая

Бебюкин катался в подушках и страдал. Он пытался прежде всего понять, что же такое страдание, в чем для него состоят основание и цель страдания. Он ни того ни другого не находил: ибо как бы часто ни расчленял боль, натыкался только на причины, или, точнее, изменения, которые были чем угодно, но только не страданием. Он воспринимал страдание как средство, стимулирующее радость, как приятное состояние расслабленности; и говорил себе, что страдание нигде нельзя обнаружить, что в самом этом обозначении заключена смехотворная наивность смешения разнородных понятий; ему вдруг пришло в голову, что логика вообще не имеет ничего общего с душевной жизнью, что обращение к логике — фальшивое украшательство. Логика представлялась ему чем-то таким же дурным, как художник, который изображает в качестве олицетворения добродетели первую попавшуюся блондинку.

Изъян логически-правильного в том, что оно никогда не обретает символического значения. Придется вам, болва-

нам, согласиться с тем, что логика вправе быть лишь стилем, что она никогда не соприкасается с действительностью. Мы, конечно, вынуждены составлять свои композиции по правилам логики — составлять их из логических фигур, как художники-орнаменталисты. Но, поступая так, мы должны помнить, что настоящая логика — это фантастическое.

Ужас охватывал Бебюкина, когда он вспоминал о предметах, постоянно желающих его поглотить: как он уничтожает эти предметы своею символикой и как все вообще существует лишь во взаимном уничтожении. В этом он усматривал оправдание всякой эстетики; но понимал также, что он, поскольку не видит больше всеобщей конечной цели, невольно извращает и цель промежуточную. Он тосковал по безумию, и все же того непокорного остаточного человека, который еще сохранялся в нем, безумие очень пугало. Единственным спасением казалась ему добропорядочная скука; но он не собирался, как жизнерадостный Шопенгауэр, хитростью превращать ее в оправдание для философской системы; хотя ему было ясно, что скука — первостепенной важности фактор стиля. Он просмотрел несколько книг по математике, и ему доставила массу удовольствия возможность поиграть с бесконечностью, как ребенку — игра с мячиками и обручами. Ему казалось, что, поступая так, он не перетекает в вещи, а пребывает в себе самом.

Он понял, что ошибался, называя себя поэтом: ведь в искусстве его всегда опьяняли символы. Он не удовлетворялся тем, что символична сама техника поэзии, а потому и предметы поэтического изображения обретают совсем иной, новый смысл; он находил, что словесное искусство — искусство нечистое в сравнении с музыкой. Он проклинал усилия тех ученых, которые объясняли музыку реальными физиологическими процессами. Но ему было приятно, что интерпретировали они, по сути, свое пищеварение, а все вопросы, относящиеся к искусству, с уверенностью обходили стороной. Его радовало, как здесь подтверждалась одна старая мысль: что отдельные части не позволяют судить о целом, что неосознанной предпосылкой любого логического анализа является наличие синтетической целокупности, а именно это, самое главное, люди обычно забывают, следуя примеру пресловутых психологов.

Он с грустью вздохнул: какой же я скверный материал для романа — только и делаю, что кручусь в себе самом; я бы и хотел сказать что-нибудь остроумное о *действиях*, да только не знаю, что они собой представляют. Одно я знаю наверняка: что еще никогда не действовал и ничего, по сути, не пережил.

— Ты и не наслаждался никогда, идиот! — прошипел Навуходоносор в той же комнате, захлопывая крышку стульчака. Светящиеся облачка полыхнули, и кисейная занавесь, усыпанная нежными цветочками, раздвинулась.

— Сударь, вы несете сущую чепуху о каком-то строгом разделении вашего "я". А я полагаю, что вы ищете Бога. Ну конечно, вам трудно признать, что все относительное становится абсолютным именно благодаря наслаждению и другим видам пассивного самоодурманивания. Вы еще не совсем позабыли дорогу к реальным вещам, но на результат это не влияет, вы — грудной младенец со лбом мыслителя, — выкрикивал господин Бём, воздев указательный палец. — Я вот никогда не интересовался тем, что доставляет мне наслаждение, зато сам процесс наслаждения всегда был для меня очень важен.

— Сударь, вы ищете свои цели исключительно брюхом. Подите вон. Ваш потусторонний механизм наслаждения для меня опасен. Мне ведь только что пришлось стать свидетелем вашего блаженного испражнения.

— Вы, стало быть, еще не поняли, что лопнуть могут исключительно нервы. А мой чеканный мозг рассчитан на куда более долгий срок. Возмутительно, что ваша дурацкая серьезность постоянно провоцирует меня на грубые шутки. Вот вы и получили свое самое характерное отражение.

Он присел на постель к Бебюкину.

— Бебюкин, — начал вкрадчиво, — вы же все-таки человек. Ну попробуйте хоть раз быть другим, не таким занудой. Позвольте, я вам расскажу о садах знаков — историю про занавеси. Что скажете, непродуктивный Нарцисс?

Джорджио Бебюкин высунул голову из-под одеяла, сунул в рот кусок кекса, и Бём приступил к рассказу.

Глава третья

История про занавеси

Я стоял пред большим куском мешковины и кричал: "Вы — узлы!"

— Разве вам непременно нужно ругаться?

— Не перебивайте. Я чувствую потребность задокументировать себя. Вскоре я приметил, что мешковина — не что иное, как я. То было первым актом самопознания. Но я стремился проникнуть дальше. Что-то сильно загрохотало. Ураган разрывал меня в клочья. Я кричал от боли. Я ощутил, как бóльшая часть мешковины полетела к чертям собачьим. И

тут я был совершенно ослеплен собою. Только представьте: я увидел себя стальным горным кряжем, поставленным с ног на голову. Нежные цветы души росли по краям бездн, отнюдь не заполненных ворохами противоударных диванных подушек. Я постиг всю бессмысленность происходящего и понял, что одна-единственная песчинка гораздо ценнее, нежели какой-нибудь бесконечный мир. Мне открылось и бесконечно малое — чудо качества, не устранимое ни исторически, ни каким-либо иным способом. Во всяком случае, я взял себе на заметку, что зависит такое чудо от возможности беспрепятственного движения. Я признаю, что одной логики здесь недостаточно, поскольку всякая аксиома противоречит другой. Задумайтесь хотя бы о том, что, руководствуясь принципом каузального мышления, ты непременно рано или поздно наткнешься на вопрос о мышлении не-каузальном; но я со своим энтузиазмом зеленого юнца приступил к главному тотчас же. Я сказал себе: Бём, освободись от себя. Все персональное непродуктивно. Будь занавесом — и раздери себя в клочья. Оскорбляй себя до тех пор, пока не станешь чем-то другим. Будь и занавесом, и пьесой одновременно. Если ты стремишься к чему-нибудь, всегда действуй в противоположном смысле; иначе ты слишком быстро увязнешь в клею. Я всегда говорил: всякое утверждение ровно настолько же правильно, что и его противоположность. Не ходите больше на двух ногах. Почему бы вам, пока вы лежите под одеялом, не поступить по-геройски и не ампутировать себе одну ногу?

Наслаждение требует самообуздания и муки. Главное правило: избегайте уравновешенности.

Вы видите: мой серебряный череп асимметричен. Этим и объясняется моя продуктивность. Размышляя о беспрестанно меняющихся комбинациях, вы утрачиваете злополучную память на вещи и болезненное влечение к окончательному. А вот о чем вы до сей поры не отваживались задуматься: мир — это лишь повод для мышления. Речь вовсе не идет о познании, что было бы фантастической тавтологией. Речь идет о мышлении, мышлении. А такая позиция, сударь, меняет все. Гении никогда не действуют, либо действуют только по видимости. Их целью является мысль — новая, самоновейшая мысль.

Вы, сударь, теперь понимаете великого Наполеона? Человек этот вовсе не был честолюбив. Такую интерпретацию поддерживают лишь университетские интриганы и дилетанты. Он просто искал все новых поводов, чтобы думать; однако в нем было что-то от идеолога. Я же прошу лишь одного: не смешивайте меня в одну кучу с неудержимой сентимен-

тальностью пантеистов. Эти господа никогда не умели понять хороший художественный образ — в этом их изъян. Они — рассеянные гимназисты, не способные усвоить больше одного понятия, а я *как раз это* понятие опровергаю. Понятие — такой же точно нонсенс, как и предмет. От комбинации того и другого нам никогда не избавиться. Понятие стремится к вещам, я же стремлюсь к противоположному. Я обращаю внимание на наслаждение. Теперь вы знаете, что конец мой следует определить как почти трагичный. Однако оденьтесь, пожалуйста. Нам предстоит побывать на одной гипотетической церемонии, а именно: на моей панихиде.

Глава четвертая

Вот уже несколько недель Бебюкин всматривался в один из углов своей комнатки: он хотел наполнить угол жизнью, черпая все, что для этого нужно, лишь из себя самого. Его пугала зависимость от непонятных, нескончаемых фактов, сводивших на нет все усилия. Но измученная воля не могла сотворить и пылинку: стоило закрыть глаза, и он вообще переставал что-либо видеть.

— Такое должно быть возможным — ведь верили же раньше в Бога, сотворившего мир из ничего. Мучительно знать, что я никогда не стану совершенным. Но почему у меня не может возникнуть хотя бы иллюзия совершенства?

Тут он заметил, что способность воображать реально существующее у него в какой-то мере еще сохранилась. Он пожалел об этом, хотя вообще-то ему все было безразлично. Не то чтобы у него отмерли обычные инстинкты. Он просто сказал себе, что оценочные суждения есть нечто алогичное, вот он и не хочет выводить из этого логику. Он ощутил в таком противоречии не наполненность жизнью, а свое отстранение, свой покой. Не отрицание как таковое доставило ему удовольствие. Он презирал претенциозных ниспровергателей. Презирал нечистоплотность человека драматического. И сказал себе, что, наверное, лишь собственная лень навела его на подобную мысль. Но повод к мысли был для него несуществен. Дело было в самой мысли — мысли логичной, чем бы это ни обусловливалось. Тут Бём тихо и ласково поздоровался с ним. Бём после смерти старался щадить себя, поскольку пока еще не узнал ничего достоверного о бессмертии.

— Это благородно и выставляет вас в выгодном свете — то, как вы с презрением к смерти трудитесь над проблемой

логичного. Но успеха вы, к сожалению, не добьетесь, потому что допускаете существование только логичного и нелогичного. На самом же деле, мой дорогой, в каждом из нас сосуществует множество логик, и они борются между собой, и в результате их борьбы возникает алогичное. Не позволяйте некоторым ущербным философам вводить вас в заблуждение непрестанной болтовней о единстве и о влиянии всех частей друг на друга, об их сопряженности с целым. Уж мы-то не настолько лишены фантазии, чтобы отстаивать бытие Бога. Всякое бесстыдное сворачивание к единству апеллирует лишь к лености ближних. Бебюкин, откройте глаза! Люди ничего не знают даже о строении тела. Вспомните о светящихся оболочках-плащах, которые окружают святых на картинах старых мастеров, и, пожалуйста, постарайтесь воспринять такой образ буквально. Все это, однако, банальности. Чего вам, дорогой мой, не хватает, так это чуда. Теперь-то вы поняли, почему соскальзываете с поверхности всех дел и вещей? Вы — фантаст, которому для фантазирования не хватает средств. Я тоже искал чуда. Вспомните о Мелитте, вывалившейся из рупора, — как я тогда осрамился. Женщины вообще нужны главным образом для того, чтобы мы могли перед ними осрамиться. Это — селекция, справедливая именно потому, что женщина преисполнена глупости. Потому-то при ней и рассуждают о разных возможностях, а в конечном счете приходят к выводу, что женщина фантастична. Одно, во всяком случае, я понял благодаря своему блаженному испражнению. Вы фантаст, потому что вы мало что умеете. Фантастическое, несомненно, — в такой же мере вопрос материи, что и формы. Но не забывайте вот о чем. Фантасты — люди, которые никогда не достраивают треугольник до конца. Сказанное не обязательно означает, что они символисты. Но, клянусь Богом, такого рода дилетантизм вам необходим. Вы еще ни разу не видели по-настоящему ни пары влюбленных, ни древесного листа. Представьте себе женщину, стоящую под фонарем: нос, высвеченный живот — больше ничего. Свет, перехваченный домами и людьми... Уже одним этим кое-что сказано. Остерегайтесь количественных экспериментов. В искусстве число, величина совершенно не имеют значения. Если они и играют какую-то роль, то роль эта производная. Работать с бесконечностью — дилетантизм чистой воды. Я дам вам еще один совет, который, быть может, позднее послужит для вас стимулом, даст вам толчок. Канту определенно еще предстоит сыграть важную роль. Но возьмите себе на заметку вот что. Притягательность его идей заключается

в том, что он продемонстрировал равновесие между объектом и субъектом. Однако он упустил другое, главное: не показал, какова роль *субъекта, разрабатывающего теорию познания*, который как раз и констатирует наличие объекта и субъекта. А ведь это — психическая "вещь в себе". В этом-то вся загвоздка: потому-то немецкий идеализм и сумел превзойти Канта. Нетворческое всегда будет напрасно растрачивать себя в невозможном. А на самом деле нет никаких границ, определяющих, сколько душевных сил могут вместить в себя вещи, на сколько душевных усилий они способны откликнуться. Все разговоры о бесконечности проистекают от неоформленной, безработной душевной энергии. Они — выражение потенциальной энергии, то есть неумения, обладающего мощной силой.

Глава пятая

Вокруг столов ритмичными гирляндами расположились венские стулья. Нос одного пьяницы внезапно сконцентрировал в себе всю эту цепочку. Светильники гроздьями свешивались с потолка и в клочья раздирали стены. "Вот так одно уничтожает другое", — заметил молодой художник Генрих Сынгуб.

— Я натаскан на то, чтобы повсюду выискивать отрицание.

— Понятно, но все же: самое интересное здесь — уютность уничтожения. Смехотворна напряженность всего. Я сожалею, что искусство и философия ставят перед собой задачу представлять это вечно-фрагментарное как статичную форму. При том, как мы потребляем энергию, неизбежно должна существовать тенденция к разделению. Энергия формы часто скрывает в себе слишком сильный страх перед разрастанием, свидетельствует об усталости ритма.

Я всегда старался рассматривать что бы то ни было лишь как временный вариант. И постоянно сталкивался с тем, что тот или иной народ, отказавшись от строгой системы ценностей, после недолгого периода блужданий обращался к искусству и в нем находил абсолют, подсознательно чувствуя, что такое допустимо; то есть они переводили эстетические основы своего бытия в план художественного выражения. Но вскоре они вообще забывали об этих основах и усваивали удобные ценности, позволяющие комфортно отдыхать, трудиться и жить. Эстетическое же реагировало на это этически — поначалу посредством утрирования.

Должен признать, я с удовольствием отмечал, как у некоторых особо одаренных народов из символического искусства выделилось искусство формальное; но, может быть, сам символ и породил артистизм, потому что артистизму приходилось преодолевать безграничность символа, чем и объясняется сегодняшнее разделение того и другого.

Вам не приходило в голову, что ранние христиане спорили и мыслили посредством художественных образов; и именно это принуждало их к наращиванию энергии формы, к постоянному эмоциональному варьированию одной покоящейся в себе картины.

Бебюкин ответил:

– Постоянно превозносят заслугу Шопенгауэра, который заговорил о покое как о сущности всех вещей и субъектов. Этим он лишь вернул в обиход неподвижную идею Платона, строгий девственный закон; но, поистине, сущность – ничто. И все же ее редукция к одним лишь впечатлениям мучительна. Едва ли я вдруг стану ясен себе через продуктивность. Этот ребяческий поиск начала мне навредит.

В кафе вошла Эвфемия. Желтый свет придавал ее юбкам – двигающимся как волны под веслами гребцов и вспенивающимся вокруг тугих икр – контуры, которые сходились в шляпе и разбрызгивались в виде украшающего эту шляпу пышного букета перьев. Уже давно Эвфемии не было видно – с тех пор как она разрешилась от бремени мальчиком. Роды, по всей видимости, пошли ей на пользу. Бебюкин невольно подумал, что, родив сына, она избавилась от лишнего жира, от прежнего печального опыта. Она выглядела прямотаки девицею.

– Да что же это за беда такая, что мы, мужчины, происходим от баб!

Эвфемия:

– Ну, сынок, по-твоему, я уже оправилась?

Генрих Сынгуб, однако, затянул песню, которую бледный долговязый пикколо[1] акцентировал шелестом занавесей и позвякиванием их металлических колец:

Я одиночества миазмом окружен.
Оно как серый марш, заплеванный вагон,
Где глаз цепляется за синеву прорех.
Ты, Одиночество!

1. Младший кельнер в немецких и австрийских ресторанах.

Ты липкое для всех.
Без стен и высоты. Космическая месса,
Изысканность игры, там для меня нет места.
А здесь — ни отблеска, как будто сам я слеп[1].

— Прекратите, пожалуйста, эту чушь. Мне хотелось бы сосредоточить в себе всю историю.

— Вам это наверняка удастся, поверьте.

— Мне уже не раз приходило в голову, что наши мнения можно рассматривать как полную противоположность фактам.

Отрицание совершенно ни о чем не говорит, подтверждение — столь же мало. Художественное начинается со слова "иначе". Художественные формы порой настолько упрочиваются, перерастают сами вещи, что создают новый предмет. Вам отвратителен мир, который вынужден приносить себя в жертву ради создаваемой поэтом игры масок. Однако мы заперты в нашей памяти, обречены на тавтологию — сказанное, правда, не относится к существованию слова "форма".

Суть же этого слова в том, что оно объемлет в себе почти все, но одновременно является и чем-то большим, нежели понятие или символ. С одной стороны, оно выходит далеко за рамки логического и сохраняет самую важную часть жизненного опыта: обладает способностью саморазвития. В нем заключены и покой, и движение. Символ дает то, что предшествует форме и что за ней последует: эмпирическое и совершенно чуждое; форма же незримо скрывается между обеими этими частями. Форма также выводит за пределы каузальности, и вместе с тем по своим качествам она предпочтительнее идеи: потому что есть нечто большее, чем процесс. Но главное, она может соединяться с любым органом тела и любой вещью; поскольку же ее обязательства по отношению к предметам максимально расплывчаты, она и повелевает оными предметами без насилия. В ней кончается христианское отрицание образа: именно к образу стремится она всеми чистыми силами души. Христианин никогда не достигал даже мнимого конечного результата: он лишь судорожно отрицал и судорожно насиловал. Форма же, может быть, породит новые предметы: она удалена от своего изначального больше, нежели понятие, и дедукция на ее основе тоже принципиально отлична от понятийной дедукции. Воззрение об-

1. Перевод Владимира Семенова.

ретает в ней силу, какая прежде была свойственна исключительно понятию.

Глава шестая

Голубое перо со шляпы Эвфемии, поблескивая, накачивалось зеленым шартрезом.

Бебюкин левым ботинком нацелился в угол бара, где Генрих Сынгуб с задумчивым видом вставлял в бронзовый пупок гетеры цветок орхидеи и поливал его коньяком.

— Кто же отец? — крикнула дама за стойкой.

Сияние электрических ламп сквозь кружева подобралось к ее коленям, затем живо протанцевало обратно над хрустальными бутылками и охладителями для шампанского; подумать только — обычно такой приличный электрический свет!

— Никто, — Эвфемия подняла расширившиеся круглые глаза. — Я зачала во сне.

— Вздор! — выкрикнул Генрих Сынгуб. — Она имеет в виду, что предохраняться бесполезно.

— Во-первых, я понятия не имею, кто может быть отцом. Это, впрочем, не имеет значения. — Она испуганно взглянула в его сторону.

— Может, это был Бём? — спросил Бебюкин.

Эвфемия, привскочив, закричала:

— Он все время приходит, успокаивает ребенка, у него на черепе появилась такая молочного цвета пластинка — с тех пор как он умер. А свои кишки, которые ему теперь без надобности, он использует как цитру и очень трогательно поет под нее теорему Пифагора. Говорит, мальчик должен стать настоящим интеллектуалом.

— Конечно, ведь твой эмбрион написал философское сочинение и еще до рождения получил за него докторскую степень; тема была, если не ошибаюсь, "Перерезанная пуповина, или Principium individuationis[1]".

— Да, — прошептала Эвфемия, — он уже отрекся от мира и становится все более одухотворенным, лишенным желаний, неряшливым, молчаливым. А сверх того, его чувствительная кожа беспрестанно меняет цвета. Нельзя ли приспособить его в качестве рекламного транспаранта? Мы бы тогда сэкономили на цветных лампочках.

1. Принцип индивидуации (*лат.*).

— Алогичное растет, алогичное побеждает, но никто не делает должных выводов.

Бебюкин балансировал на шатком стуле у стойки бара.

— Потому-то, уважаемые дамы, столь многие сходят с ума. Нам недостает вымыслов, нас губит позитивизм.

Дама за стойкой восторженно упала на колени между охладителями шампанского.

— Господи, мы зачинаем слишком материально!

Кружевное платье обволакивало ее сверканием, как орнамент мечты.

Охладители шампанского — священные сосуды Несказанного.

— Мы больше не приносим жертв, — кричал Бебюкин на улице, — мы утрачиваем представление о возвышенном. Вы критически относитесь к чуду, но чудо имеет смысл лишь тогда, когда оно телесно воплощено, вы же разрушили все силы, превышающие возможности человека.

— Я хочу, чтобы дух стал зримым, — простонал Генрих Сынгуб.

— Ничто должно материализоваться, — простонала дама с орхидеей в пупке.

Бём встал между ними.

Он сказал:

— Естественный закон должен накачиваться алкоголем, пока не заметит, что бывают иррациональные ситуации, и не поймет, что закономерны разве что демократ с правом участия в парламентских выборах да еще немощность. Закон никогда не реализуется в плане душевной жизни, он лишь бессмысленно висит на гвозде какой-нибудь скверной математической аксиомы.

Когда в явлении распознается действие закона, сие означает лишь, что оно, явление — как живое переживание, — уже пережито. Закон — это прошлое, он подчинен смерти.

Именно так.

Нам недостает исключений.

Мало кому из людей хватает мужества, чтобы говорить полную бессмыслицу. А ведь часто повторяемая бессмыслица становится интегрирующим моментом нашего мышления; достигнув определенного уровня умственного развития, человек перестает интересоваться правильным и разумным.

Разум слишком часто превращает великое и возвышенное в гротескное, невозможное. О разум разбились мы, Бог, всеобъемлющая идиосинкразия.

Какое же право имел разум на это? Он ведь базируется на единстве.

На единстве базируется пошлость.

Существует так много миров, которые не имеют между собой ничего общего: общего между ними не больше, чем между зеленым шартрезом и порождаемыми им видениями. Но если какой-нибудь симпатичный современник заговорит о вещах, не укладывающихся в привычные рамки, его тут же запрут в сумасшедший дом.

Господа, такой человек просто не интересуется вашим рациональным миром. Почему же вы не желаете признать, что ваш разум, мягко говоря, кому-то представляется скучным?

Разум все подвергает стилизации: бóльшую часть вещей он девальвирует, превращая в якобы несущественные переходные варианты, а остальное становится каноном, ценностями, скукой, демократией, стабильностью.

Господа, интеллект и фантазия на самом деле проявляются в том, что помогают схватывать на лету молнию, улавливать различия. Уверяю вас: я, к примеру, живу лишь потому, что *внушаю себя себе*; в действительности же я мертв. Вы ведь знаете, я позволил уложить меня в гроб. Однако я решил, что буду болтаться здесь в качестве рекламы нереального, пока какой-нибудь идиот не переживет благодаря мне явление чуда. Смотрите, детки: нереальное, ничто — всего лишь обозначения для вашей близорукости. Если в будущем и будет какая-нибудь целостность, то придет она именно из Ничто, из Нереального. Это и есть единственная гарантия будущего.

Утилитарист и рационалист называют Воображаемое обманом и майей, Ничто — вакуумом или эфиром. Такие люди все, что им ни попадется, тянут себе в рот и хотят разжевать — либо выкроить из этого мораль. Однако Ничто — это неопределенное условие всякого бытия. Ничто — основание (нельзя же верить только в Роберта Майера), а всякое существование есть всего лишь ограничение Ничто. Существование в какой-то форме — софа, этакая диванная подушечка, необязательная и скучная условность. Тот, кто достаточно свободен и смел, чтобы жить во многих формах, кто считает смерть предрассудком, недостатком фантазии, — тот рано или поздно придет к фантастическому, которое представляет собой неутомимость во всех возможных формах.

Я готов признать: разум делает нашу жизнь удобной, концентрирует... Однако он и разрушает слишком многое, слишком многое делает смешным... и как раз самое великое. Надо рассматривать невозможное до тех пор, пока оно не покажется совсем простым делом. Чудо — вопрос тренировки. Эвфемия, вам не хватает культа.

Романтик говорит: "Глядите, я наделен и фантазией, и разумом, я человек особенный и подчас говорю о вещах, которые не существуют, как позже покажет вам мой разум. Когда я хочу быть очень поэтичным, я говорю, что история мне приснилась. Однако это — лучшее из имеющихся у меня художественных средств, и я должен расходовать его экономно. А еще в качестве романтического антуража я использую маски и зеркальные отражения". Но тут, уважаемые господа, дело не обходится без эстетизма. С романтиком вы делаете шаг вперед и два назад. Это — елозящий назойливый гость.

Тут он сбрызнул еще не почивших посетителей бара абсентом.

В данном случае — художественным средством дилетанта.

Бебюкин смахнул зеленую каплю с носа Эвфемии и тут же страстно обнял ее.

Ураганный ливень мигом превратил большие оконные стекла в полотна художника-пуантилиста.

— Нам нужен всемирный потоп.

До сих пор разум использовали, чтобы сделать чувственные ощущения более грубыми, чтобы редуцировать и упростить наше восприятие. Разум, по большому счету, обеднял человека; он лишил нас и Бога, к которому мы теперь равнодушны. Давайте убьем разум! Разум продуцирует лишенную образов смерть, в которой уже ничего не разглядеть. Еще для Данте смерть была поводом к расточению блеска, красок, богатства и радости. Давайте займемся нашими чувствами: вырвем их из отупляющего покоя платонических идей, сосредоточим внимание на том моменте, который гораздо интереснее, чем покой, потому что он дифференцирован и обладает некими характеристиками, не представляет собой единство, а без остатка делится на "впереди" и "позади".

Мертвый Бём в знак благодарности исполнил танец на шляпе Эвфемии, после чего скрылся в недрах буфета: снова улегся в бочонок с редкостным сортом коньяка, который успел полюбить еще при жизни.

Седьмая глава

Три дуговые лампы парили в воздухе бара. Лучи их, вырвавшись из внутреннего светового ядра, пронзали друг друга, как вязальные спицы. Бём, который отдыхал в коньяке, выбрался наружу и, тихонько напевая, станцевал позади хру-

стальных бутылок с разноцветными наливками хамелеонский канкан "Алкоголический серпантин". Луны дуговых ламп совсем распоясались: запускали лучи в дамские декольте; все теперь слушали тихий сдержанный голос Бебюкина, рассказывающего о своем последнем любовном увлечении.

Прощание с симметрией

Моя последняя возлюбленная стояла в саду, образуя симпатическую кривую, — она была книдской вазой. Прежде ею владела одна богатая дама, которая в конце концов предпочла с вазою расстаться, ибо не могла долее терпеть такого соперничества. Даму эту постоянно окружали эстетствующие юнцы. Дабы блеснуть эрудицией, она всякий раз показывала молодым людям книдскую вазу. Юноши тренировались в прикладных искусствах, сравнивая даму с вазою. Горшок сей определенно напоминал формой стройную женщину, дама же — в смысле пропорций — проигрывала и потому не получала удовлетворения от своей привязанности к искусству. Меня же ваза чуть не погубила: мое чувственное восприятие настроилось на абстрактный лад. Много недель искал я женщину, которая имела бы пропорции этой вазы. Само собой, напрасно. Лучшее, что я нашел, — кукла в "Музее дешевой застылости" у Эвфемии. Однако все это было не то. Во сне я регулярно поднимался к вазе и разбивал ее. Этот сосуд превратил меня в поклонника классического искусства и стиля, основанного на принципе симметрии. Прозрение пришло внезапно. Я вдруг осознал, что симметрия, как и платоническая идея, есть мертвый покой. Бём как-то сказал, что я должен ампутировать себе одну ногу. Это было грубо, но правильно. Суть же дела — что симметрия так же скучна, как механика — в то время до меня еще не дошла. Я согласился принять в подарок книдскую вазу. Тем самым оказав услугу и бывшей ее хозяйке, и себе. Но... после одной довольно скверной ночи расколотил эту крынку. Для меня это был вопрос выживания. С той поры я и сделался романтиком.

Бебюкин не видел, в каких напряженных позах сидели под дуговыми лампами гетера и Эвфемия — пили ликер, смотрели куда-то в освещенное пространство. Сынгуб поцеловал руку своей метрессы. Та пронзительно вскрикнула и, уколов художника длинной шляпной булавкой, заставила его покинуть подрагивающий круг света.

Он поневоле отступил.

Женщины теперь лежали в экстазе под жесткими, жалящими кинжалами дуговых ламп.

Они стонали, как звери.

Лампы начали подрагивать, шипеть.

Бебюкин выключил электричество.

Женщины в испуге вскочили.

Художник ревниво произнес: "Культ солнца", — и вышел.

Бебюкин остался с женщинами. Все трое продолжали пить, алкоголь глаголил, как Бог, устами пророков.

Бледное утро тронуло пуховкой оконные стекла.

И сползло вниз по каменной стене.

Трое страшились расставания.

Ибо уходишь с таких вечеринок только тогда, когда уже до предела измучен.

Они сидели рядом, а холодная влажная змея подползала все ближе.

Страх перед изменением цвета быстротечного времени замкнул их уста. Ночь, которая любит слишком ярко освещенные лица, умерла, растворившись в наступающем дне. Все трое чувствовали, что ночи следовало бы использовать для серьезных тренировок — ибо они хотели стать визионерами, чего бы это ни стоило, обрести нечеловеческие качества. Каждый из них устал от собственного тела и его форм и чувствовал, что формы эти вот-вот исказятся.

Под дурацким солнцем посеревшая троица отправилась домой. Ландшафт был будто намалеван на заднике, вытаращенные глаза от чрезмерного напряжения не замечали, как небо постепенно светлеет и проясняется. Свет электрических ламп и обволакивающий эти лампы мрак еще сохранялись в зрительных нервах. Бебюкин, всхлипнув, попытался ногой пнуть солнце в воображаемое брюхо. Бриллиант на шее Эвфемии поймал еще не израсходованный утренний свет и сфокусировал его. Джорджио Бебюкин, испугавшись такого сверкания, с криком "Проклятье!" отыскал наконец их квартиру. Гетера дальше пошла одна. У нее появилась возможность постоять просто так, без дела; она раскрыла павлиньей расцветки зонтик, подпрыгнула несколько раз... И вписалась в плоскую поверхность афишной тумбы — снова стала всего лишь плакатом недавно открывшегося бара "Эссе".

Восьмая глава

Сквозь бичуемую дождем ночь мчалась на своем авто актриса Фредегонда Перленблик. Она отзывалась также на имена Маа (среди молодых поклонников), Лу (когда становилась демонической женщиной) и Беа (когда старалась заменить ко-

му-то семью). Она ехала с двумя жутко слепящими фарами, которые оставляли белые световые ямы на блескучем от дождя асфальте, покачивающем тени прохожих. Сигнальный гудок авто поминутно демонстрировал присущий ему драматизм. Шофер придерживался трагического стиля декламации, клаксон же предпочитал драматический. На крышу машины водрузили киноэкран, который показывал сонным обывателям, как актриса Фредегонда Перленблик раздевается, принимает ванну и укладывается в постель. Прежде чем она выключала свет, над кроватью вспыхивала надпись, выполненная каллиграфическим почерком: "Наконец-то одна?" Под серией кадров мчащейся по улицам фильмы мелькало, к примеру: "Я ношу подвязки 'Идеал'" — или еще какой-нибудь ценный совет. Актриса велела шоферу остановиться перед баром. И вышла из машины, но в заведении еще никого не было. Первый пламенный взгляд, которым Фредегонда окинула локаль, не встретил отклика.

Она уселась за столик, красивая сама по себе. Но тут порог переступил Бебюкин.

— Сударыня, вы сидите на гипотезе.

— Знаю, я похожа на переодетого мальчика.

Дама медленно повела взором номер пять. Но тут же поняла, что лучше переключиться на более высокий уровень.

— Сударыня, известно ли вам, что вы для меня — доказательство не-существования материального?

— О, мы и в театре, насколько это в наших силах, стараемся быть стилистами. Я уже пробовала надевать платье-реформ[1], однако же его так трудно носить. Или ты выглядишь в нем как старая дева, или — как безнадежно замужняя женщина. Средний вариант никак не проходит.

Она выпятила возбужденную грудь.

Оба теперь молчали.

Шельма Бём из своего коньячного бочонка выплеснул струю на шею Фредегонды. Та встрепенулась. Он скромно спросил:

— Сударыня, не желаете ли драгоценный камень из моей головы?

— У меня уже есть Бюхманн[2] и антология лирики. Этого достаточно, — с негодованием отозвалась та.

— Я ведь имею в виду настоящую драгоценность.

1. Модное в начале 1910-х годов платье свободного покроя.
2. Георг Бюхманн (1822–1884) — немецкий филолог, составитель книги "Крылатые слова. Сокровищница афоризмов немецкого народа" (1864).

— Сперва мне сказали, что я сижу на гипотезе, а теперь вы пытаетесь всучить мне нематериальные драгоценности. Сударь, уважайте интеллект женщины.

— Деточка, тебе уже приходилось слышать о кофе наоборот? Позволь нам поупражняться в непритязательном спорте умопомешательства.

— Но нужно ведь сохранять естественность. Я всегда так естественна... — Однако она уже улыбнулась.

Бём проворно прицепил ей на шею драгоценный камень и объявил страшным голосом.

— Теперь ты попалась в круг сновидений. Какаду боли, начинай!

Фронтон буфета пестро окрасился. Пристально глянули глаза птицы, стены бара покрылись птичьими перьями, послышалось хлопанье крыльев; стало очевидно, что кто-то летает — все выше, все безумнее. Актриса закричала:

— Вращающаяся сцена! Шекспир в постановке Рейнхардта!

И судорожно вцепилась в сумочку.

Крылья какаду тем временем наполнились людьми.

Эвфемия сидела выше всех — с Эмилем, фосфоресцирующим эмбрионом, на коленях, — и взывала:

— Господа, сегодня черное побелеет. Мы все рассвирепеем настолько, что после не сможем произнести ни слова.

— Ах, я ведь только восковая кукла из Музея дешевой застылости!

Теперь они, выйдя из себя, увидели череду фигур: вокруг них танцевали и щипали друг друга минувшие годы.

— Нам необходимы новые органы чувств! — воскликнул Бём.

— Дети, на небесах бывают лишь горящие восторгом глаза. Мы должны научиться смотреть так пристально, чтобы в глазах сосредоточивалось все знание.

Возбужденный народ на улице не сводил глаз с огромного чудища, неуверенно покачивающегося в воздухе, и кричал:

— Идет Живое!

Птица же выкрикивала в серо-красное небо:

— Я доказательство того, что все может быть по-другому.

Люди клацали зубами от страха — им казалось, они такого не вынесут. Большинство даже замерло в дилетантском испуге. И для многих это закончилось параличом, неподвижностью на плюшевом диване.

Пред каждым диваном стоял белый фарфоровый мопс.

С алым бантиком.

Девятая глава

Но, разумеется, человек не всегда способен летать. После четвертого стакана чистого виски он тяжелеет.

Эвфемия сказала:

– Все-таки Бём глупец: я никогда не могу разобрать, жив ли он или мертв.

В бар вкатились трое рабочих.

Электрическое освещение напомнило им родную фабрику.

Им бы следовало сделать заказ. Вместо этого один из них просто потянулся за шампанским.

Впечатлительный кельнер выругался. Нервозно дернул коленом.

Его отец служил в приличном бюргерском ресторане.

– Господа, вы не знакомы с *какаду боли*. Я бы не советовал вам напиваться.

Кумачовая рабочая блуза, украшенная синюшной бритой башкой, прогудела:

– Нам лишь пару глоточков...

После чего сгребла под мышку несколько бутылок ликера и актрису Фредегонду Перленблик.

– Силища-то, – восхищенно простонала та.

Эвфемия пренебрежительно-наставительно пояснила:

– Таким коровам лишь бы перемалывать жвачку – хоть сено, хоть текст Шекспира. Коровы, они любят быков.

За окнами разыгрывалась трагедия перебранки.

– Взрывоопасная народная душа!

Актриса высоко подобрала юбки.

Автомобиль ее плотоядно зарычал и рванул с места.

Он разматывал перед собой ленту асфальта, скользил по отражениям газовых фонарей и последних гуляк. Теперь д'Аннунцио мог бы вернуться и писать дальше.

В баре запели *Кантус воителей Божьих* – в назидание и ради укрепления Бёмова трупа. Сынгуб попробовал на язык скачущую мелодию (с таким выражением лица обычно глотают касторку):

– Бём разрушает в нас всякое чувство формы. Этот крепыш как-никак мертв, хоть и пускает нам пыль в глаза.

Разгоревшиеся было дебаты внезапно оборвались. В помещение вошла какая-то дама; за ней – худой и довольно прозрачный господин.

Он оборотился лицом к одному из углов и занудно представился:

— Эмке Лауренц, платоник; выхожу только по ночам, потому что об эту пору все цвета серы. Я ищу чистую, трогательно-одинокую идею, а эта дама ищет сильный ритмический стимул. Я, конечно, чудак, но лишь потому, что на меня разрушительно воздействуют два фактора: более возвышенный — моя идея и более низменный — эта дама.

— Ну так разрушьте оба эти взаимообусловленных фактора — по крайней мере, вашу дурацкую идеологию бытия, скуки, смерти. Она — всего лишь результат усталости, ущербности; платонизм — это анестезия. Раскройте же, наконец, глаза и уши, тогда вы откроете вашему платонизму новые пути.

Аврора, жена этого сыча, принципиально пившего только бесцветную водку, приблизилась и сказала:

— Эмке живет созерцательно.

Эмке вздрогнул, взглянул на нее сперва умоляюще, а затем с презрением и сказал:

— Ты меня не знаешь.

На что она возразила:

— Можно подумать, *ты* знаешь меня!

Тут он осклабился, словно маленький идиот, склонил голову к пупку (краска сбежала с лица) и принялся рассматривать свое брюхо.

Жена между тем снова преисполнилась нежности.

Так как оба они, по большому счету, мешали, их выставили за дверь, ибо нет ничего более лишнего и скучного, чем идеолог и потаскуха. Оба олицетворяют сплин в его банальнейшей форме.

Спустя несколько минут в локаль вошел незнакомец, не привлекший к себе внимания, хотя и был во фраке.

Бём тут же вытанцевался из коньячного бочонка и крикнул:

— Это он!

Эвфемия, словно под гипнозом, приблизилась к незнакомцу и сказала:

— Вы нам совершенно чужой, но я со страхом сознаю, что должна вам отдаться.

Чужак, не повышая голоса, произнес:

— Прошу вас пройти со мной.

— И почему бы нам не полюбить Бога... — тихо сказал Бебюкин.

— Потому что именно Неизвестное — любимец пытливого творца, — шепотом ответил Сынгуб.

Часы вызванивали секунды, каждая секунда была объемно-отчетливой, глаз зрел звон. Земля на мгновение стала для них хрустальным пламенем, люди — прозрачными стеклянными фигурками.

Бебюкин вздохнул. На стекла упали из пестрого утреннего ветра первые капли начинающегося дождя.

Десятая глава

Люди, не замечая один другого, просачивались — так сказать, ложка за ложкой — в цирк, эту колоссальную ротонду изумления; перепархивали с места на место, рассаживались заклиненной массой и ждали мисс Эвфемию. Вдоль ярусов вились орнаменты из возбужденных рук. Дуговые лампы раскачивали молочно-энергетические бадьи.

Заметили мисс Эвфемию лишь тогда, когда она взвилась под купол. Она держалась, закусив зубами веревку. Вдруг выпустила ее, в сальто-мортале пролетела под потолком до противоположного конца цирка, где вновь поймала канат.

Так началось представление.

При третьем прыжке мисс Эвфемия сорвалась с каната: по формальным соображениям она вознамерилась размозжить себе голову.

Люди закричали вертикально вверх, некоторые даже попытались спрыгнуть с галереи. Эвфемия увидела висящую в воздухе люстру и в пяти с половиною метрах от земли успела ухватиться за канат.

Публика неистовствовала.

Потом Эвфемия уверенно исполнила еще несколько сальто-мортале.

И все же морально она была разбита.

(Самая сильная мораль — мораль ремесла.)

Она решила уйти в монастырь, чтобы каяться. Люди же после представления излились из дверей в прохладу вечера, разбрелись в разные стороны и исчезли.

Пустым стоял цирк — круглящийся сгусток тьмы.

Перед клеткой со спящими обезьянами Эвфемия занялась самобичеванием.

Одиннадцатая глава

Тень совокупляющейся пары обезьян с противоположной стороны прохода наползла на Эвфемию. Та содрогнулась ус-

тало, но с затеняющим вожделением, проползшим по ней и прочь. Тихо вышла она на середину арены, сбросила с себя кисейное платье и, обнаженная, замерла в темноте. Несколько скудных звезд светили сквозь дыры в крыше. Роковой канат покачивался между ними.

— Вы теперь безумно устали, — крикнул сквозь мрак Бебюкин.

Тень его скользнула по земле, по Эвфемии.

— Не прикасайтесь ко мне! — воскликнула та. — Я принадлежу другому. Я обвенчана с воображаемым Бёмом. Он может в любой момент явиться из стены. Обычный порядок не для него. Он совсем сбил меня с толку. Его смертельный бесформенный юмор — подразумевающий, что всякая вещь есть ничто и вместе с тем исполнена значения, — передался мне. Я так страдаю от искушений фантазии... Женщине этого не выдержать. Видите ли, Бём для меня гораздо реальнее вас. Он — жестокая шутка, фантастическая гильотина. О ты, моя виселица! Я всегда выгляжу именно так, как ему нужно. Он отнимает у меня все силы. Я целыми днями сижу на корточках и высматриваю его в тенях вечера; он то зазеленеет утром, как нескончаемый какаду, то разляжется на поверхности моря, и тогда я целый день ношусь по волнам, как зеленая бутылка, заключенная в его объятия. Это такое богатство — общение с мертвым; такая тихая, проникновенная радость, беззвучно взрывающееся неистовство: Бём!

— У вас в голове перепутались все образы.

— Вы глупец, я просто стою, кутаясь в длинный древний миф — задрапированная в него, как в ткань. Знаете ли, воздух это совсем другое, чем то, что вы думаете; воздух — стеклянный колпак. Я должна выбраться наружу, я задыхаюсь в тесных пределах жизни. Бём постоянными тренировками расширил и без того фантастические способности своего тела, своего голоса, своих лучистых глаз. Да, что же это было, насколько его хватало... Я просто не устояла перед беспредельностью такого юмора. Однако и по сию пору все ужасное заставляет меня страдать. Я могла бы с улыбкой удовлетворения совершить убийство: быть может, это освободило бы меня от всякого бремени. Знаете, мы ведь всегда в конечном счете действуем потому, что скопившееся в нас небольшое избыточное напряжение находит что-то, на чем оно может разрядиться. Великая тьма и какой-то грамм избыточного напряжения... В нас заключены все пороки, все великие добродетели, но только они смягчены, ибо взаимно ослабляют друг друга; однако, если перенапрягается что-то одно — будь то ненависть, любовь или страх, — тогда этот элемент молниеносно преодолевает

весь путь до своего воплощения... Или мы начинаем бродить, как лунатики, позабыв все прочие ощущения, делаем лишь необходимое и остаемся прежними, ничего нового не узнав. Так совершаются многие убийства.

— Ну а тело, чувства?

— Боже милосердный, это же самые убогие привычки, предрассудки! Насколько сильнее, привлекательнее, опаснее те ощущения, которые не связаны с земными переживаниями. Есть же в конце концов люди, которые, только появившись на земле, уже знают всё. Жизнь — лишь мучительное воспроизведение воспоминания, в ней нет ничего нового.

— Значит, мы все-таки происходим от Бога.

— Откуда же еще?

— Однако вы вот родили Эмиля.

— Нет, не я... Что-то сформировалось во мне, сберегло. А первый крик ребенка — не я же это придумала. И сама форма, тело — которое, впрочем, есть только средство, форма выражения и плохой инструмент. Если бы мне посчастливилось дольше побыть с Богом и с Бёмом, я многое знала бы гораздо точнее.

— Так значит, все уходит прочь от живых к мертвым. Которые превосходят нас именно в плане энергетики. Помнишь, Эвфемия, как легко ты иногда сбрасывала с себя белье? Так же и с меня спадает все возможное. Ты просто стоишь, задрав голову к облакам, более или менее подготовленный. И вдруг все от тебя отдаляется. Люди, желания, мучения... Ты — как пустая картонная коробка. Знаешь, мрак и солнце для меня больше не противоположности, они — мертвое чувство, то в черной, то в белой упаковке. Мне хотелось бы крикнуть так, чтобы тигры разбежались от страха и глаза их засверкали сквозь ночь. Но ничто не доставит мне радость, ничто. Все, что других людей возвышает, приводит в экстаз, для меня губительно, уподобляет меня неподвижной незримой стене. Теперь вот еще и ты хочешь уйти от меня к Богу! Но с таким же успехом ты могла бы повеситься в вечности. Это и есть Господь. Сперва мы отдаем ему все наши силы, а затем больше не можем Его вынести. Я так и вижу, как все достается Ему, как Он отнимает вас у меня. Тогда я становлюсь лишним, я не хочу уступить свои права и не могу умереть, потому что *вы* верите в Чуждого-сему-миру.

— Джорджио, ты же знаешь, что такое для любой женщины чистота. Пойми: женщина, если она чего-то стоит, чаще всего испытывает отвращение к себе. Я просто хочу вырваться из всей этой грязи.

Б. Вырваться, чтобы попасть в свинцово-серую, похожую на прокисшее молоко повседневность?

Э. Чтобы попасть туда, где возможно душевное волнение.

Б. Но Бог — это безумие.

Э. Тем более.

Это как с человеческой математикой — она великолепна и исполнена страсти.

Бог — возбуждение, выплескивающееся за пределы телесности. Бог — смерть: умирая из себя, мы себя превосходим.

Он — проклевывающийся росток уничтожения нашего "я".

Он — сверхмерная величина.

Краска, которую мы еще не видели.

О, как мне станцевать Его!

Для этого я должна была бы зажать в ладонях звезды.

Подстелить себе под подошвы солнце.

Уста мои стали бы беспредельным оркестром.

Со множеством духовых инструментов и литавр.

Я раздавила бы в пальцах виноградные грозди.

И так познала бы Его.

Я лежала бы тихо,

белая, как побелка на стенах, — и постигла бы Бога.

Он — пылающая засада во тьме.

Б. Он — безумие.

Невозможное.

Смертью разрешающий.

Бесплодная степь, которой мы навязываем наши крепкие дома.

Опасность для человеческой воли.

Он — моя ненависть.

— Бебюкин, давайте переведем дух. Вы совершенно бессердечный человек, который ничем не жертвует, который все хочет иметь только для себя, а так не получится. Оставьте что-нибудь и Господу, причем не слишком малую часть. О, не Бём ли это?

Она похолодела, затем на теле ее проступил огненный пот.

— Послушайте, — сказал Джорджио, — это же бессмыслица. Нехорошо воспринимать все на свете как искушение либо как повод для восторга. Эвфемия, выходите-ка за меня замуж, иначе мне всего этого не вынести.

— Да, и каждую ночь к нам будет наведываться Бём... Разве у вас нет никакого почтения к мертвецам?

— Если меня что-то и удерживает в жизни, так это возможность избавиться от себя, совершив симпатическое само-

убийство. Или вы думаете, это большое удовольствие — вечно носиться с самим собой, зная, что до зрелого Гёте я не дотягиваю, не хватает желания и таланта?

— Поверьте, Джорджио: такого, как вы, ни одна женщина не сдвинет с места даже на пару сантиметров. Потому что, за что бы вы ни брались, это оборачивается против вас. Я бы не взяла на себя смелость перечить вашей воле — слышите, продукт дрессировки?

Она произнесла это без заинтересованности, на которую он надеялся. Хотя еще пару недель назад высказала бы то же самое с воодушевлением. Как-никак, Господь своего добился; а человек... Чем выше он вознесется, тем больнее падать.

Бедный Бебюкин, вежливый ты звереныш...

Религиозный спор затих на этой эротической ноте перед клеткою с обезьянами. Бебюкин, сорвавший себе горло, блуждал между физиономиями домов. На углу одной улицы приплясывала подвыпившая кокотка, и ее задница, подчеркнутая фронтальным корсетом, громоздилась навстречу звездному небу. Эвфемия в рясе монашенки — успокоенно и в высшей степени свято — поднялась и покинула цирк. С серьезным видом — полируя по дороге ногти, покачивая головой и время от времени оглаживая тугие груди — она невозмутимо направилась к монастырю безвозмездного чуда крови.

Двенадцатая глава

Бебюкин же незамеченным вернулся домой. После ванны тщательно переоделся. Затем, избавившись от суматошных дел, прошел в свои предназначенные для катарсиса покои — небольшую, чисто выбеленную комнату с мягким креслом посередине.

Он скромно уселся, потом вздохнул:

— О, прелесть греха!

Не из низменных соображений так говорю. Но потому, что грех возвышает и укрепляет. Грех требует, чтобы я позабыл все, что произошло до него и чтобы начал все сызнова. Грех — это смерть, и в нем сгорает мой мир. До сих пор уже несколько Бебюкинов стали добычею преисподней, но, хотя силы мои там таяли, она всякий раз изрыгала меня обратно более чистым и сильным. Быть может, люди и грешат-то лишь затем, чтобы обрести чистоту раскаяния, обновление через подлость. Так-то оно так, но боль...

Когда я размышляю о грехе, я не могу жить. Если же забываю о нем, жизнь моя как бы исчезает — пока не появится опять это слово, — и мне приходится вверять ее сатане.

Господи, когда же отдам я Тебе конец моей жизни? О, попробую-ка я со своим старым (и уже отмеченным печатью) телом обходиться *без ощущения* собственной идентичности...

У меня этой ночью умер друг.

Мысли мои разбрелись.

Мои глаза и уши греховны.

Что же мне остается, кроме философии?

Ибо кажется, что, пребывая вне принципов, я постоянно злюсь.

Неужели моя подлость нуждается в этих сухих розгах?

Он замолчал. В нем образовалась пустота, да и вокруг него будто выпилили кусок пространства. Привод порвался. Глаза его неподвижно лежали на скуловой кости.

Он заговорил:

— О, богатства моей души!

Быть может, это все то же беспомощное многообразие, которого мне не вынести.

И затем эта бедность...

Она истязает меня.

Когда же я пойму, что, для того чтобы жить, чтобы быть личностью, достаточно *знать что-то одно.* О, как заманчиво чувствовать, насколько разнообразны слова и суждения; и как мучительно научиться давать им только *одно толкование.* Это одно толкование и есть форма; именно она создает вещи, делает глаз уверенным, звук — определенным. Если бы я мог укрыться в заманчивости разнообразия! И я ведь не знаю, из какого центра предстоит мне воскреснуть.

Господь, дающий нам труды, избавь меня от них, дабы я сумел догадаться о возможном величии — вместо того чтобы вносить свою малую лепту. Что за безрассудное внушение — это *слово.* Так же лежу я, весь обратившись в слух, как зверь пятнистый, на земле твоей, — лежу, ожидая вести, ибо днесь нет у меня одежд моих[1], в коих я мог бы воскреснуть.

О Боже, ты нам даешь тело, вероятно, наделенное идентичностью, и душу, которая по своим возможностям превосходит тело и уже давно, уже часто отторгала его от себя; а сияющие пластинки мыслителя (солнце робеет созерцать се-

1. Парафраз Книги Иова.

бя в них) призваны поддерживать равновесие между тем и другим. Я же хотел бы, чтобы мой дух, который желает мыслить о чем-то помимо этого тела — о, садовые ограды, городские стены и сейфы, пансионы и девственные плевы! — тоже порождал или создавал нечто новое. Я могу создавать странные сущности, рисовать безумные вещи — на бумаге, словами, — я ведь и сам искажен; но брюхо мое, так или иначе, требует пищи. Сколь малого добились святые, пытавшиеся преобразовать тело в соответствии с требованиями евангелистов!

Господь, яви мне чудо, мы ищем его уже с первой главы.

Тогда я захочу стать нормальным — но только тогда.

О Боже, если Ты есть нечто большее, нежели приближенный к истине закон физических тел, то сжалься над моею скукою — ведь Бём уже умер от нее.

– Бебюкин! — отвечает тот. — Целое — это исправительный дом. Те, что по ту сторону, — так по-человечески просты; там возможны лишь два варианта: потусторонние либо молчат и бесконечно балуются с воображаемым фаллосом, либо они делают то же, одновременно вычерчивая единицу. Я вычерчиваю ОДНО, и мой изолированный череп ржавеет. Я приветствую тебя, старый мученик! Изничтожь идентичность — и ты стремительно взлетишь вверх; однако сомнительно, сумеешь ли ты выдержать темп. Одно, аллилуйя, Одно, аллилуйя, аминь, Одно. О Необходимость, аллилуйя, о Закон, о Равенство, благодаря коему все почивает в себе самом, о Тишина, о Созерцание, о Пищеварение страуса, пожирающего собственные экскременты.

Одно, аллилуйя, Одно, аллилуйя, прощай, Одно, аллил — — —

– Это была философия или аналь-алфавит?

– О Равенство, о Единица! Но кое-кто научился считать и до двух. О, дуализм как расширение! О, движение меж двух берегов, переправы туда и обратно!

Архаика мышления, антиквариат общих мест, праисторические глубины!

Смотри, моя жизнь мне ненавистна, она совершенно разрушена. Чтобы продолжать существование и оставаться моральным, я нуждаюсь в новых экзистенциальных условиях — еще больше, чем в хлебе; я не могу и дальше жить на цепи, не хочу, это было бы морально непоследовательным. Не толкайте меня в прежнюю колею, сжальтесь надо мной — должна ведь наступить перемена, которая будет сильнее моих гре-

хов и моего раскаяния. Я нуждаюсь в обновлении, мне необходимо еще какое-то время побыть на земле.

Ночь постепенно окрашивалась снизу вверх; белая комната теперь отливала опаловым блеском, как древняя горная порода; тени, похожие на языки пламени, тянулись по стенам; маленькое белое облако остановилось перед окном, горячий солнечный луч прожег в нем дыру. Тело Бебюкина растворилось в тенях, только бледная голова посреди рассветных красочных волн смотрела на это погружающееся в них облачко. *Его* голова — небесное светило, остывающее.

Тринадцатая глава

Звезды, как всегда безуспешно, пытались конкурировать с уверенным светом дуговых ламп.

— О, искусство, — вздохнул Бебюкин, — ты очень сильное: стоит только отбросить прочь перспективу, то есть надежду на изменение обстоятельств, как сразу обнаружится, что одна и та же вещь может быть одновременно и истинной, и ложной — все зависит от точки зрения.

Искушение, ты выныриваешь из недр обезлюдевшей, спящей ночи; ты вырастаешь из страха перед небесными светилами.

Я еще не забыл, как примерно это происходило; возможно, меня очистит кто-то другой, если сам я очиститься не сумею.

С такими мыслями направлялся он к монастырю безвозмездного чуда крови, размышляя, возможно ли полностью изменить свою судьбу.

Над ним по иглистым верхушкам елей скользил — сопровождая его — Бём.

Он пел:

Леса, вы — симпатическая вышивка,
о испуг, ты — учитель тайн.
Лесные огни, вы — откровения в чаще.
Путаница просек, извилистые тропинки,
и вы — затравленные, утомленные души,
блуждающие по этим путям!

Он освещал дорогу собственным черепом (со свойственной мертвецам небрежной уверенностью) и продолжал петь:

Готовность идти на риск — отвага слабых —
пропадет втуне,
ибо картонные гири уже поставлены на чаши весов.
О, философские трюки!
Добрая, безобидная душа невежественного ребенка
идет сквозь леса. —

Молния пронизала лес,

дерево, на которое взбирался Бём, содрогнулось. Бебюкину стоило больших усилий следовать за путешествующим по воздуху Бёмом — хотя тот вел себя очень предупредительно; однако частенько, когда Бёму казалось, что теперь-то уж всё пойдет как по маслу, Бебюкин вдруг проваливался в трясину... Или, задыхаясь, карабкался вверх, пока Бём легко обтанцовывал шарообразный куст акации.

– О точка зрения, многообразие логик, контрапункт сфер! — кричал Бём, тщательно оберегая тихий свет своей лампы. — Вы хоть и усложняете многие вещи, однако вряд ли способны их погубить.

Как же вы восхитительны для моих глаз

(ибо от фатальной привычки мыслить я себя беспощадно отучил)! Бебюкин, воля к глупости требует самоотречения, и обрести глупость можно лишь одним способом — тщательно додумывая все до конца. Ты обретаешь ее, когда видишь, как наши мысли бессильно опадают, словно крылья подстреленной куропатки. Мысли — нет, сами по себе они для меня не цель; их ценность — в движении. Но способны ли мысли двигаться? О, они фиксируют: могут крепко-накрепко пригвоздить, законсервировать даже революционное. Образы — это достижения глаз, и одним художественным образом еще не сказано все; а вот мысль всегда прикидывается, будто уже исчерпала всю каузальную цепочку, и тем парализует тебя.

Логика всегда хочет чего-то *одного* и не желает знать, что существует множество логик. Нет Одного — есть лишь, пожалуй, *тенденция к унификации*; и сколько же вещей стремятся прочь друг от друга! У логики нет единого основания. Из четырех ее аксиом один человек предпочтет одну, другой — какую-нибудь другую; а кроме того, одна аксиома враждует с другою и смешивается с ней; ибо одно — само по себе — не могло бы сделать и шага вперед; логика — чудовищное исключение, а теорема Пифагора — монстр.

Зеленые драконы, лязгая хвостами о металлические звезды, пронеслись в вышине. Пыль поднялась до небес над пустынею, по которой влачился Бебюкин.

На горизонте вырос монастырь; вокруг него раскинулась бесплодная, грозящая стилизацией пустыня, над которой летали птицы — а взгляд, очертив замкнутый круг, снова возвращался в себя, чтобы иссякнуть в песке; и солнце хлестало эту бурую песчаную шкуру оглушительными бичами света, не слушая обрывистые фанфары скальных руин.

Четырнадцатая глава

У монастырских ворот сидел мужчина, заглядывающий в себя самого. Над ним витала жена; Бебюкину хотелось понять, что здесь происходит, однако ему пришлось ограничиться непритязательной интуитивной догадкой. То была пара платонических супругов. Мужчина начал сворачиваться в клубок, обняв свою голову ногами; женщина же, вертясь вокруг собственной оси, одновременно кружила над его белым, гладко выбритым черепом.

Оба едва слышно причитали:

— Покой посвященных — погруженных в себя или вращающихся вокруг собственной оси... Когда же все предстанет перед нами как покоящееся в себе самом? Много есть путей, что ведут к этому чудному прозрению: увлеченность идеей и блуд; стертые в беге ноги и мертвящее равнодушие; наконец, инфантильно-неосмотрительное обращение со смежными понятиями. О, пошлая бесконечность ленивых, усталых, бездеятельных, проституток и сутенеров — ты, что безвозвратно губишь людей, разрушая их форму и деятельную силу! О, мерзкое погружение в точку точек, альфу и омегу — в основание, в первичное решение!

Бебюкин прошел мимо них и вступил в *экстатический дворик*. Там продолжалось все то же. Экстаз возникал и взвинчивался от Ничто — черно-мраморной ямы, над которой наклонялись, в которую заглядывали, о которой размышляли, в которую молчали, возле которой распалялись, которая оставалась в неподвижности, в которую кричали, вокруг которой танцевали, бичевали себя и тому подобное. У других же вместо ямы был кристаллический камень, и они, произнося длинные речи, расхваливали его светлую прозрачность, его пламень, его перспективную силу, его преломления, его творческую пластичность, его форму, его самодостаточность, чистоту и так далее. Вокруг этого камня трудились многие; вскоре его подкатили поближе к черной яме, нахлобучили на нее, подержали так, затем опустили в яму почти до

самого дна. Деформации, возникшие в результате шлифовки камня, не позволяли с точностью определить, соответствует ли камень яме или нет. Поэтому была учреждена Комиссия гипотез, но подлые оппоненты с большими носами настаивали, что нужно *по запаху* определить, подходит ли камень: аэростатическим методом замерить испражнения нюхачей и баллистически рассчитать дугообразную траекторию падения их колбасок на дно ямы. Еще одна, всеми презираемая часть монастырских послушников играла с маской и зеркалом, но об этом и говорить не стоит. Со стороны небольшой колоннады донесся монотонный голос бонзы:

— Я и Ты суть одно, и именно это тождество не позволяет миру распасться. Созерцание — фантастическая способность; ибо оно приводит к существующей поверх всех вещей духовной общности. Это — фундаментальное ощущение, перекрывающее принцип противоречивости. Благодаря моей пылкой любви Б становится равно А. Причина и следствие совпадают, образуя единство. Одно возвращается в другое, чтобы отыскать самое себя. О Равнодействующая сила, о Бессобытийность, о Происшествия, в высшей степени однозначные!

Бебюкин выкрикнул:

— Здесь совершается санкционированное самоубийство, здесь пестуется сакральный идиотизм, здесь зрячему выдирают глаза! Сударь, я ведь пришел сюда именно затем, чтобы произвести нового человека. Если я жив еще, то только благодаря слову "иначе". А равенство мне ни к чему.

Бонза откликнулся:

— Вы и будете выглядеть иначе. Впрочем, совершенно неважно, что вы имеете в виду. Вы ведь — только первопричина, а потому, по сути своей, безгрешны.

Бебюкин огрызнулся:

— Первопричина меня совершенно не интересует, плевал я на нее!

Тут Бём в желтой монашеской рясе шагнул ему навстречу.

— Все же не теряйте надежду, Бебюкин: метаморфоза, быть может, наступит со смертью. Либо мы там останемся тем, что мы есть, либо будем уничтожены и преображены.

Б. Нет ли, однако, возможности измениться в жизни, избавиться от жалкой памяти?

— Бебюкин, ты болен собою. Грех заключен не только в памяти, но и в деяниях, которые свершаются повсюду — и среди людей, и на небесах.

— Так что же, обязательно нужно умереть, чтобы стать другим?

— Исповедуйтесь и пожертвуйте собою. Я верил, что фантазии достаточно, но обманулся. Идите же, исповедуйтесь.

Бебюкин, исповедуясь, закричал в ворота часовни:

— Я отказываюсь от того, чтобы через очищение стать простым и опустошенным. Я отвергаю мысль, что, обеднев, можно начать все сначала. Я желаю какой-нибудь иной судьбы: я видел свою судьбу, она есть не что иное, как повторение глупости... Я прошу, чтобы мне удалось стать одною из многих вещей, которые я сумел себе представить.

Исповедник, отвечая, кричал из глубины часовни:

— Вы много чего себе представляли. Осмысленны, однако, лишь те представления, которыми, как инструментом, можно действовать. Вы нуждаетесь в радикальном преображении, но таковое есть смерть.

Бебюкин:

— Происходит много вещей, которые невозможно упорядочить, ибо они слишком извращены, или человек их не замечает — разум смертных не позволяет их увидеть. *Строфа*: Деревья-окаменелости моего сада отражаются в слепой кристаллической почве; все движения моих рук натыкаются на неподвижность; всякое горение, полет, рывок неизбежно должны окаменеть. К спящей горе приплюсовываются дни; и чем она мертвее, тем более твердо, круто, непреодолимо преграждает мне путь такое Остающееся, такое Прошлое.

Антифон[1]:

— Умеющий преобразует прошлое, чередуя свое настоящее и будущее; и прошлое в самом деле меняется, тоже вступает в новые отношения: не пройдет и десяти лет, как то, что было для тебя счастьем, единственным возможным решением, окажется непродуктивным и даже вредным.

Строфа:

— То, что высится горой в памяти, есть утраченная сила и препятствие — привязанность ко все тем же грехам. То, что было когда-то, действует как шаблон: мы стоим в реке, где постоянно бурлит одна и та же вода.

Непринужденная беседа продолжалась. Бебюкин высказался так:

1. От *греч.* слова, значащего: звучащий в ответ, откликающийся, вторящий; в католическом богослужении антифоном называется рефрен, исполняющийся до и после псалма или евангельских песней.

— Видите ли, логика все фиксирует — в той мере, в какой наши способности применяются к так называемым фактам. Логика печется лишь о наших практических потребностях, она нацелена на конкретные вещи и пытается удержать их в рамках взаимно согласованных, повторяющихся отношений. Но во мне так много всего, и самое ценное — как раз то, что выходит за пределы жизненных реалий. Материальный мир и наши представления о нем никогда не совпадают.

Потому-то и необходимо действие: эта коррекция жизненных реалий и вещей. Если же люди придут, как я, к убеждению, что мы должны двинуться дальше, должны изменить самих себя... То разве не может возникнуть человек нового типа, который откажется ходить исключительно по проторенным дорогам?

Трубы и литавры загремели под сводом часовни. Бебюкин вошел внутрь. Он продолжал говорить:

— До сих пор религиозное чувство, наталкиваясь на жизненные реалии, превращалось в гротеск — либо происходило обратное; но, быть может, вера и реально существующее никогда не совпадают именно потому, что не должно угаснуть творческое начало. Бог, фантазия, вся наша подавленная, бессловесная интуиция хотят говорить — и мы противимся всегда одинаковому отбору: нам надо, чтобы мир изменился.

Пятнадцатая глава

Следующей ночью будто бы Бебюкин говорил долго и связно. Он сказал в пустоту комнаты:

— Я начинаю речь о смерти-в-жизни, о великом покое, о чистой бедности и пустой просветленности.

Одно проходит сквозь жизнь, оставаясь очень живым: это ты, слишком частое слово "Нет". *Другое* же стоит неподвижно, и его очень почитают: это ты, Покой.

Я знаю: ты, Покой, соблазнителен, как глубокая река для юных дев, поутру угнетенных зрелищем всеобщего смешения.

Ты, конечно же, — мать совершенства и отец метафизики: ибо только в покое заключены устойчивость и длящийся конец;

только в состоянии покоя возможна надежная изоляция и только в таком состоянии ничто не смешивается с чем-то другим.

Я, однако, проклинаю тебя:
ты — усталость, притупляющая мои мысли и зрение;
из-за тебя мои быстрые ноги увязают в песке;
ты — утомленный мозг и вялая кровь,
не способные даже ждать смерти,
впавшие в равнодушие.

Но смерть на самом деле переплелась с жизнью, и каждый день, наполненный трудами и ростом, есть день смерти.

Кто же рассудит этих двоих? Я думаю, что жизнь и смерть суть одно и то же
и что жизнь сама себя упраздняет.

Ты, мертвая жизнь!

Платоник, к примеру, думает, спорит, а его труднодостижимая цель — уверенность и покой.

Цели и стимулируют нашу силу, и истощают ее.

Кто знает, поможет ли тебе найденная идея закрепиться на месте, или, напротив, подвигнет к новому движению.

Может, примитивная уверенность и вправду сделает тебя сильнее — тебя, дух, — но я перед ней не склонюсь;
он ведь научается от глупцов презирать сотни вещей вокруг тебя.

Я же видел только, что человек есть водоворот сил, из которого что-то вытекает, а что-то, наоборот, втекает в него — пока не явишься ты, Покой. А ты, Чистота, — что ты можешь добавить к сказанному, кроме того, что способна выдержать лишь немногое?

И учение о бедности имеет в виду то же самое. Вы оба были когда-то знанием очень высокого порядка.

Смерть-и-бренность, ты — зачинатель всех трудов наших, именно ты заставляешь нас прилагать усилия, и, возможно, ты — отец жизни, чьи скудные ростки восходят лишь в твоем присутствии.

Ты позволяешь сиять небесным светилам и показываешь, насколько малы человеческие силы: ведь Луна и Солнце сияют друг для друга, слившись в нерасторжимом объятии. Мы же действуем, ориентируясь лишь на одно из этих светил, и для нашего глаза они представляют собой взаимоисключающие противоположности.

Смерть, ты — отец зачатия, и ты даешь нам, людям, все окончательное; ты подтверждаешь впечатления наших органов чувств, способных видеть, слышать и обонять *только формы*, и одобряешь предчувствия нашего духа (возможно, дилетанта): чтобы мы, когда смотрим, видели лишь *что-то одно* — а когда думаем, не видели бы ничего вообще. Я, смерть, — исполнитель твоего приговора. И я хочу сказать, что умирают

только уже умершие; если же человек гибнет молодым и полным сил, то он, возможно, принимает смерть по ошибке, вместо кого-то другого.

Ты даешь нам желания и цели — а мы обороняемся от тебя с помощью всего того, что неподвластно времени, с помощью уже существующих идей, с помощью притязания на тотальность. Но, возможно, то, другое и третье — всего лишь твои формы, причем самые малозначимые.

Смерть, ты — отец юмора, когда тебя уничтожает чудо, которое я могу увидеть своими глазами;

твой враг — фантастическое, существующее вне всяких правил; но искусство принуждает его остановиться — и фантастическое, утомившись, обретает форму. Поэтому, Смерть, я называю тебя отцом интенсивности, владыкой формы.

Так и получается, что оно — фантастическое — стоит за эту жизнь.

Ночь шагнула в комнату.

В комнату вошел пожилой человек; он сказал:

— Прошу прощения, я давно проживаю под вами; мне очень трудно говорить, я давно от этого отвык. Я пришел, только чтобы сказать: я давно уже был мертв, по собственному желанию; а жил только по видимости и теперь прошу вас засвидетельствовать, что я ввел смерть в заблуждение. Я умираю как величайший юморист.

Пожилой господин осел на пол, затих и окоченел. Потом громко вскрикнул и возопил:

— Смерть оказалась хитрее: я обманул только жизнь и самого себя!

Бебюкин отнес труп в квартиру старика. Он посмотрел на него долгим взглядом, затем поднялся к себе.

Через окно он взглянул на широкий бульвар внизу: несколько человек, с трудом переставлявшие ноги, тащились мимо его дома, крича:

— Закон — это великое смертоносное исключение, мы же дойдем до самой сути вещей, чтобы найти чудо!

Бебюкин отвернулся от окна, луна высветила удивленную дыру у него в спине; он сел к столу, взглянул на свои руки, еще никогда не работавшие, и произнес длинный монолог:

— Равнодушие, из чего ты соткано? Происходишь ли ты от обостренной восприимчивости, или от особой силы, сравнимой с изобильной природой? Я видел многих, кто из-за равнодушия предавался самым странным капризам, а некоторые становились равнодушными из страха перед собствен-

ной яростью. О Застылость, Смерть-стагнация! Окаменение и сон, вы продлеваете нам жизнь, которая, не будь вашего противодействия, очень скоро растратила бы себя в безумных выплесках ярости.

О Болезнь, приходи — только ты сможешь поставить мне границы! Боже, дай почувствовать страшную боль, чтобы дух мой оказался парализованным! А может — надеюсь! — Болезнь создаст для меня новое тело, способное к необыкновенным вещам, в которых я так нуждаюсь...

Господи, я знаю, что в конце всякой вещи стоит не ее превосходная степень, но нечто, ей противоположное, и что познание переходит в помешательство. Я был сотворен, чтобы познавать и смотреть, да только твой мир для этого непригоден: мир уклоняется от нас; в миру мы остаемся покинутыми. Если же ищем тебя, о Боже, то умираем в безмолвном оцепенении, и это вовсе не акт познания, а просто: Ты — конец.

Боже, позволь мне все-таки сказать:

я творил из себя.

Взгляни на меня: я — конец; позволь же мне совершить один независимый поступок — чудо.

О, ночь превращения, когда ты придешь? Когда позабуду я это тело, сброшу его с себя... И с этого мгновения вещи будут значить иное, станут иными, чем были когда-либо прежде? Когда же части моего тела обретут независимость от целого, начнут самостоятельно говорить? Распад, он и есть превращение, пусть же он станет для меня новым началом!

Шестнадцатая глава

Бебюкин твердо ступил в туманную ночь. Отблески дуговых ламп пробивались сквозь ветви деревьев и овальными опаловыми рыбами плавали по влажной земле. Бебюкин постоял немного восклицательным знаком. Потом пошел, побежал сквозь шествие каких-то новых сектантов; огибал всевозможных мессий, декоративных непорочных дев: он хотел попасть в цирк. Он должен был вытолкнуть из себя выражения таких художественно-нелогичных импульсов, чтобы силою своего предсмертного деяния опровергнуть — прежде всего — законы физики.

Он вошел в цирковую ложу.

И случилось небывалое.

Во время велосипедного трюка на арену выкатилась, сверкая, зеркальная колонна; рядом с ней шла флейтистка в

рясе монахини. Горожане видели свои отражения — то сияющие и громадные, то искаженные; это зеркало принуждало их вновь и вновь в него всматриваться. Их пасти заглатывали куски арены, а тьма разинутых глоток затемняла ее. Все взгляды пытались пробиться сквозь высокую зеркальную колонну. Одна женщина — под натиском любопытствующей изумленной публики — сбросила с себя раздувшуюся, как колокол, юбку. Обрушилась одна галерея: между кончиками неутомимых пальцев флейтистки и зеркальными гранями, которые танцевали, переговариваясь с тенью Играющей. Колонна оказалась теперь в тени раскачивающегося обломка.

Люди на зеркальных поверхностях превращались в причудливые знаки; публика потихоньку сходила с ума и сверяла свои движения с отражениями в головокружительно вертящемся зеркале; вокруг зеркала мелькали цветные блики.

Непроглядная тьма, затем — световая молния, ударившая в стену... И вот уже многие зрители попрыгали с галерей.

Один молодой человек выбрался из цирка через дыру в потолке.

С криком: "Багаж!"

Публика продолжала неистовствовать, принимая искажения за правду.

До самого рассвета.

Паралич овладел городом.

Множество железнодорожных вагонов к полудню собралось перед цирком.

В мирном сиянии солнца сперва отсортировали умерших.

Потом погрузили помешавшихся.

В городе был тогда карнавал. Горожане достигли значительных успехов в культивировании абсурда. Каждый старался поупражняться в гротескных конвульсиях. Одна из сравнительно скромных забав заключалась в том, чтобы раскраивать друг другу черепа. Участие в буйстве оплачивалось такой болью, что многие перешли к убийствам.

Начали с одного старика: его одели в костюм Пьеро и подвесили за ноги к дорожному указателю.

Какая-то барышня, еще сохранившая остатки разума, крикнула: "Здесь умирает Всечеловек!" И попросила, чтобы ее повесили точно так же: потому, дескать, что она и так уже ощущает себя и убийцей, и повешенным — из-за чувствительности к этическим вопросам.

Девушку с изрядным отвращением подвесили за ноги. Ее же упрекнув в том, что на ней нет приличного нижнего белья. В то время с успехом выступали всевозможные мес-

сии — поборники чистоты, сладострастия, вегетарианства, танцев, гипноза и тому подобного. Приверженцев находилось достаточно, но всякое новое учение вскоре надоедало. Мессий, переживших пик своей популярности, после использовали как газетных репортеров, поскольку сенсации были для них делом привычным. Новое мировоззрение постепенно выкристаллизовывалось, принимая вид хромой клячи...

Перед окном Бебюкина внезапно вынырнули несколько безумцев. Он высунулся наружу, полуденное солнце осветило лысину. Рожи, как резиновые мячики, допрыгивали до оконного стекла, одна из них крикнула: "Верни нас назад, выпусти, убери свое зеркало", — ибо блескучее зеркальное чудище все еще висело над городом.

Семнадцатая глава

Эвфемия навестила Бебюкина. Постучала в дверь. Приветствие получилось похожим на хруст костей.

Бебюкин отозвался изнутри:

— Его здесь нет, он пропал.

Она вошла.

— Эвфемия, некоторые умеют собраться, сжаться в комок; я же разрываюсь на части, в бешеном темпе утрачиваю себя.

Какой я был компактный и острый — как рапира со множеством граней. Упрощаясь, человек тупеет.

О, дрожащая молния и ты, догорающая свеча! Я должен был бы стоять на своем, на собственной булавке для насекомых, беззвучно ввинчиваясь в себя же — пока блестящий кончик, сверкая, не выйдет сквозь мозг наружу и череп не разлетится вдребезги. Нужно иметь мужество, а не только приватное безумие: чтобы овладеть собственной смертью и привести ее в исполнение.

Есть люди, которые будто созданы для безумия: они воюют с нормальными женщинами — посредственностями, наделенными способностью рожать детей.

Эвфемия, стоя на толстых ногах и миловидно-широко ухмыляясь, сказала (по-матерински все опошляя, притупляя):

— Тебе не хватает доброты.

Он:

— Доброта погубит меня: кто же позволит мне быть таким, каким я должен быть?

Она:

— Ты должен быть таким, чтобы мог взять на себя ответственность за детей.

— Но мне вот-вот придет конец.

Идиотски-длинные, глупые, зияющие тени сомкнулись вокруг него.

— Смерть! — вскричала она.

— Прошу прощения, может быть, дважды два и сейчас еще четыре, тогда все будет продолжаться; а может, и нет — тогда это конец.

Она:

— Цифра — никакая не данность, а только некий порядок и к душе отношения не имеет.

Огни авто стремительно пересекли комнату.

— Вырвите меня отсюда! — закричал он.

Стены остались на месте, окна корчили рожи.

— Человек обороняется против себя самого, ему не хватает мужества, чтобы быть собой. Кто же из этих двоих — Он? Один из них мне ненавистен, отвратителен; другой же ужасен — из-за него летишь кубарем в хаос.

Бём удобно расположился на потолке. Как широкая тень с кляксами света, глаза — свечи-кинжалы; разговаривая, он набухал, словно раздуваемый звуковым ветром парус.

— Совокупляйтесь, кончайте спорить о том, что — будто бы — лучше самоочевидного... Либо воспользуйтесь бритвенным лезвием!

— Бём, я сейчас воспарю в тебя. Бём, что все это значит?

Но тот через щель над верхней оконной рамой выкатился на улицу, осторожно поднялся по блестящему лучу фонаря, крикнул в световое ядро: “Ого!”

Бебюкин сказал:

— Я бы не выдержал ни себя, ни мира, если бы не существовало пороков, направленной против меня воли, частичного самоубийства. Которое необходимо не меньше, чем так называемый позитив. Не будь всего этого, при мне остались бы только Дух, чей-то Произвол и Безграничность, что в конечном счете свелось бы к помпезной опере.

Эвфемия:

— Бебюкин, у нас с тобой дело еще ни разу не доходило до настоящей пробы. Стоит нам лечь вместе, как к тебе является Философия, и это очень комично. Находясь у тебя, невоз-

можно относиться к себе серьезно, ибо здесь — контраст на контрасте, и каждый из них спешит поживиться другим.

Вошел Генрих Сынгуб.

— Ах, контраст, сколь угодно резкий... Все равно его подчиняют закону. Закон же — это свобода, преобразующая контрасты в гармонию.

Тут в комнату вплывает полная дама, в арьергарде своего бюста.

— И нужно наслаждаться гармонией, все растворяя в радости, в уютном блаженстве! Если человек так же совершенен, как я...

Бебюкин сгребает даму в охапку и вышвыривает в окно. Сынгуб прыгает вслед за ней, но приземляется раньше — оба падают в корыто для стирки; прежде чем выбраться, он пытается продать ей какую-то картину; они торгуются, разбрызгивая капли воды — как два фонтана под античными небесами.

Бебюкин тихо говорит Эвфемии:

— Все упирается в смерть. Коли это конец, мы не достигнем совершенства. Если, конечно, речь не идет о большем, нежели совершенство отдельного человека. Но даже если будет какое-то продолжение, все равно здешняя жизнь — лишь помеха. Иметь какую-то цель на этой земле — смешно. Цели всегда — по ту сторону, они запредельны; а значит, мы нуждаемся в потустороннем мире, хоть и не верим в него; и в конечном счете потусторонний мир крадет у нас силы. Тут возможны два метода: или ты веришь и живешь с Богом, становишься мистиком, дуреешь, будучи пригвожденным к одной idée fixe, или — взрываешься и разлетаешься на осколки. В том и в другом случае единственный вероятный результат — безумие.

Он:

— Почему?

— Эти желания, которые проносятся во мне, как трамваи, вырывают меня у меня из рук... Я постоянно окружен-оглушен гулом ничтожных малостей...

Внизу продолжали шаркать ногами обрызганные энтузиасты: художник разглагольствовал перед полной дамой о воздержании, героическом одиночестве и трагической судьбе творца — чтобы дамочка растрогалась и привела его в состояние гармонии.

О, эти масляные ночные голоса, странствующие по туманным аллеям: первопричина многих лирических томов, повод для декоративного вышагивания с устремленным вдаль взором и спотыкающимися ногами! Все это можно — в шутку — назвать отголосками детских игр.

Восемнадцатая глава

— Мы должны похоронить Бёма, — крикнул Бебюкин, — он доставляет все больше неудобств.

О трупе дорогого усопшего, об организации похорон никто не позаботился; хотелось лишь поскорее покончить с этим делом.

Бебюкин покинул бар, убежденный, что погребение так или иначе состоится.

Мимо проехал экипаж с трупом безвестного самоубийцы; вслед за первым траурным экипажем для солидности катил второй, пустой.

Бебюкин вскочил в него. Прибыли на окраину города, где последние дома безуспешно пытались подчеркнуть, что здесь начинается равнина; остановились возле кладбища.

Бебюкин, незамеченный, тоже проскользнул в ворота.

Разыскал неиспользованное место, еще какое-то время раздумывал, копать ли могилу; затем с яростью принялся за дело. Когда он уже вырыл довольно-таки глубокую яму, отправление другого — официального — акта закончилось. Бебюкин докопал, сколько было нужно; встал, словно монумент, позади могилы; несколько раз повторил погребальную формулу:

“Поплачьте искренне и склонитесь!”

И сложил руки на груди.

Солнце взошло и засверкало на нем. Он же стоял, как распятый.

Постепенно эта поза перешла в упорядоченные гимнастические упражнения.

— Нематериальность, нематериальность... — яростно прохрипел он и направился к могиле некоей Жозефины Петерс, в девичестве Девиц, чтобы пролить там горячие слезы.

Девятнадцатая глава

Отчет о трех последних ночах.

Первая ночь. Бебюкин тихо лежал, вытянувшись, на белых подушках и долго всматривался в дырку в одеяле, кото-

рое не удавалось поднять. Какое-то время ему казалось, будто он плавает в тине; затем он трясся в лихорадке, обхватив голову руками; со страхом прятался от раскрытого окна. Он был не в состоянии произнести ни слова. Но спустя час заговорил, вполне владея собой.

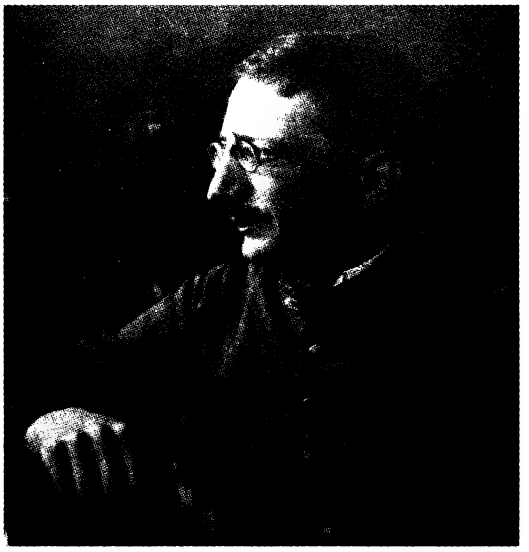
Вторая ночь. Бебюкин старался не заснуть — может, боялся сновидений. Думал, опасность как раз и заключается в том, что он слишком часто предается грезам. Он говорил очень возбужденно и чувствовал, как вокруг него порхают темные птицы. Потом челюсти окоченели.

Третья ночь. Бебюкин спокойно уснул, несколько раз во сне вскидывал вверх руки; лицо его постепенно исказилось, как в судороге; кожа на черепе пошла складками и сморщилась. Периодически веки на мгновение открывались, он растопыривал пальцы рук и ног, пытался вытянуться во весь рост, потом опять сжимался в комок и сильно дрожал. Под утро проснулся, но был не в состоянии говорить и уже не мог самостоятельно кушать. Только раз холодно заглянул внутрь себя и сказал:

Аут.

Эрнст Людвиг Кирхнер. Маленькое варьете с певицей. 1912

Альфред Дёблин



Альфред Дёблин [Alfred Döblin] (1878–1957) – врач (как и Готфрид Бенн), в годы Первой мировой войны работавший в военном госпитале, сооснователь экспрессионистского журнал "Штурм" (1910) – к 1929 году напишет пять романов, последний из которых принесет ему мировую известность: "Три прыжка Ван Луня. Китайский роман" ["Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman", 1915], "Валленштейн" ["Wallenstein", 1920], "Горы моря и гиганты" ["Berge Meere und Giganten", 1924], "Манас" ["Manas", 1927], "Берлин Александерплац" ["Berlin Alexanderplatz", 1929], сделанный в технике монтажа. В годы эмиграции (Швейцария, Франция и Америка) Дёблин создаст огромные исторические полотна: трехтомный роман "Амазонка" ["Amazonas", 1937–1948], четырехтомный "Ноябрь 1918-го" ["November 1918", 1939–1950]. После войны, хотя "Берлин Александерплац" был включен в школьную программу по литературе, Дёблин не пользовался популярностью в Германии – отчасти, возможно, потому, что принял католичество (1941). Его последний роман "Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу" ["Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende", 1956] был опубликован в ГДР. Находившийся в эмиграции с 1933 года, Дёблин вернулся в Германию в 1945-м, в 1946-м основал литературный журнал "Золотые ворота", в 1949-м стал соучредителем Майнцкой академии науки и литературы, но в 1953-м, по причине несогласия с культурной политикой западногерманского правительства, навсегда уехал во Францию; умер в Эммендингене (ФРГ).

Дёблин был также автором очень интересных теоретических работ об экспрессионистской прозе. Свое кредо он сформулировал еще в 1917 году в статье "Заметки о романе":

Упрощение романа до последовательно развивающегося действия связано с прогрессирующей, умело поощряемой неспособностью публики к чтению. Времени для чтения у людей достаточно, но их совершенно испортили газеты. Нетерпение стало для них мерой всех вещей, увлекательность – альфой и омегой оценки книги. Полтора часа такой пытки – и книга выплевывается, она уже исполнила свой долг. Что не увлекательно, то нагоняет скуку; мысль эта есть неприкрытое, наивное бесстыдство: она выдает дефекты за преимущества и даже требует воспроизведения таких дефектов.

В последние годы интерес к Дёблину в Германии начинает возрождаться: его книги переиздаются и комментируются, обсуждаются в прессе; в 2006 году выходит сборник "Альфред Дёблин. Жизнь и творчество в рассказах и автосвидетельствах", который открывается статьей Гюнтера Грасса "О моем учителе Дёблине" (написанной еще в 1967-м); в последнем романе Райнхарда Йиргля "Тишь" (2009) имеется вставная новелла, вариация на тему "Гор морей и гигантов", которую сам автор называет "омажем Альфреду Дёблину".

Перевод эссе "Футуристическая словесная техника" ["Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti"] выполнен по изданию: Schriten zu Ästhetik, Poetik und Literatur [Работы по эстетике, поэтике и литературе]. Frankfurt am Main: Walter-Verlag AG, Olten, 1989.

Перевод рассказа "Убийство одуванчика" [Die Ermordung einer Butterblume] выполнен по изданию: Die Ermordung einer Butterblume. Sämtliche Erzählungen [Убийство одуванчика и другие рассказы]. Düsseldorf und Zürich: Walter Verlag, 2001.

Альфред Дёблин
Футуристическая словесная техника

Открытое обращение к Ф. Т. Маринетти

Перевод и вступление Татьяны Баскаковой

Этот текст 1913 года представляет собой важный документ истории немецкого экспрессионизма, потому что, отталкиваясь от анализа родственного,

© 1989 Walter-Verlag AG, Olten. All rights reserved by S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
© Татьяна Баскакова. Перевод, вступление, 2011

как поначалу казалось, итальянского литературного направления — футуризма, — Дёблин (выступая от лица немецких экспрессионистов) впервые решительно размежевывается с этим течением, формулирует те принципы, которым собираются следовать он сам и его единомышленники, группирующиеся вокруг журнала "Штурм". Интересно и то, что в первых своих романах, опубликованных в 1915—1924 годах, Дёблин воплотит теоретические рассуждения "Открытого обращения" на практике, создав целый ряд запоминающихся батальных сцен и используя в них не менее сложную, чем у футуристов, словесную технику.

Дорогой Маринетти, прошлым летом вы впервые побывали у нас в связи с выставкой футуристических картин. Я тогда написал для "Штурма": "Футуризм — это важный шаг. Представляющий собой акт освобождения. Не *направление*, но движение как таковое. Точнее: продвижение художника вперед". Меня поразили интенсивность и самобытность, смелость и непринужденность этих картин. Я много о них думал и сказал вам — в кафе "Далбелли"[1]: "Если бы мы и в литературе имели что-то подобное!" Вы тогда промолчали. А через несколько месяцев над нашими домами закружились в воздухе, зажужжали литературные манифесты. Недостижимое стало реальностью.

Но я все это не так себе представлял. Я не оспариваю правомочность ваших попыток расшевелить нас. Вам свойственны энергичность и жесткость, мужественность, все это приятно напустить на ту обросшую шерстью литературу, которая вот-вот лопнет от эротизма, ипохондрии, всякого рода уклонов и душевных терзаний. Вам в "Мафарке"[2] часто удается создать непреломленное выражение цельного, *не*рафинированного мировосприятия. Вы риторичны, но ваша риторика не лжива. Нам, Маринетти, ясно — вам, так же как и мне: мы не хотим никакого украшательства, ни декоративных элементов, ни *стиля*, ничего привнесенного извне; нам нужны только жесткость, холод и огонь, мягкость, трансцендентное и то, что потрясает, — без обертки. Обертка — дело классиков. Стельки от плоскостопия, гипсовые корсеты и прочую ортопедию мы ставим в один ряд с сонетами — мировоззрением, расфасованным на именинные подарки благородным девицам. Все, что не выражено прямо, непосредст-

1. Берлинское литературное кабаре. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. "Мафарка-футурист. Африканский роман" (1910) — фантастический эпос Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944), написанный и впервые изданный по-французски, но в том же году переведенный на итальянский.

венно, что не насыщено вещественностью, мы с вами единодушно отвергаем; традиционное, эпигонское зарезервировано для бездарей. Натурализм, натурализм... Нам еще очень далеко до подлинного натурализма.

Вплоть до этого пункта мы идем вместе. Слышите, Маринетти, ничего нового в этом плане вы нам не сообщили; я даже мог бы сказать: вы признаете себя нашим сторонником. А дальше ваш манифест начинает корчить страшные гримасы и навязчиво выдавать себя за трижды священную вещественность. Вы — полуафриканец; в вашей любви к полноценной реальности есть что-то от неистовости берсерка; вы чавкаете и обгладываете эту реальность (штуковину все же не маленькую) так, что меня начинает мутить; вы ее заглатываете, как змея — лягушку. Сперва вы анализируете тот ущерб и те искажения, которые художественная продукция будто бы претерпевает из-за стихов и ритмики. Все принудительное, отвлекающее, самодостаточное в динамике стиха вы пригвождаете к позорному столбу и предостерегаете, заклинаете нас, чтобы мы имели дело только с голой реальностью. Как если бы кто-то ловил омаров, а Маринетти избил его за то, что он не выуживает из воды капусту-кольраби... Все дело ведь в том, Маринетти, кто чего хочет: придя в кафе, вы вряд ли потребуете от официанта артиллерийский залп. Когда Бодлер отдается на волю ритма и сам говорит устами этого движущегося потока, плывет на гребне этой волны, он знает, что делает. И что ему до вас, Маринетти! Он художник, как и вы: ту вещественность, с которой ему приходится иметь дело, он знает лучше вас. Вы — не опекун художников. А если б и стали опекуном, это привело бы только к воспитанию эпигонов и для вас было бы равносильно самоубийству. Вы ведь, надеюсь, не думаете, что существует одна-единственная реальность, не отождествляете мир ваших автомобилей, аэропланов и пулеметов с миром вообще? До такого мы еще не докатились; да и брюхо у вас не настолько толстое, чтобы туда вместилось хотя бы еще одно *Я*. Или, по-вашему, этот угловатый, слышимый, многоцветный мир следует признать абсолютной реальностью, а мы должны лишь почтительно приближаться к нему, как протоколисты? Неужели вы, художник, можете так думать и учить нас *такому* натурализму? Отвратительно — но похоже, что да. Мы будто бы должны имитировать единственно лишь блеянье, пыхтение, дребезжание, вой, сопение земных вещей, должны пытаться догнать темп реальности — и это вы считаете задачей не фонографии, но искусства, причем не просто искусства, а футуризма? Вы, Маринетти, видимо, невольно допустили ма-

ленькую-маленькую погрешность: спутали реальность с вещественностью? Порой мне кажется, это в самом деле так! Из-за этого вы и забыли сейчас, почему ритмика и поэтическое искусство Бодлера—Малларме хороши, необходимы, божественны: потому что искусство, помимо прочего, дает нам наркотики, стимулирующие средства, оно помогает увидеть изнанку реальности и сверхреальность; потому что в таком воспарении тона, его струении и постепенном затухании заключены опьянение и полет (вы, видимо, мало летали на аэроплане); потому что под этой музыкой слов "вещественное", "предметное" содержание вполне может стать беспредметным, бессмысленным, отступить назад, улетучиться. Эта и другая музыка не сочетается напрямую с "вещами", которые, громыхая, тащатся за ней. Наши немецкие мистики очень, очень часто писали именно так: их речи смущают, ибо намекают на скрытую за ними более темную реальность; словами они лишь отсылали к ней, звенели, привлекая внимание, опьяняли. Не совершалось насилие ни над одной из реальностей, не совершалось насилие над поэтом, не получалось фальшивки; и мы, читавшие это, чувствовали: слова — не самое главное. Но добиться такого воздействия, Маринетти, надо уметь, в том-то и дело. Вы же пока, употребив очень сильные слова, выразили очень слабую мысль.

Чего вы хотите, понятно — хотя вы вместе с водой выплескиваете из ванночки ребенка. Старая песня: мы, дескать, *должны вплотную приблизиться к жизни.*

Жизнь предлагает нам колоссальные сокровища, но у нас нет лопат, чтобы их выкопать. И мало того что у нас нет надлежащего рабочего инструмента... Мы спускаемся в шахту с лицами, подкрашенными косметикой, в лакированных туфлях и надушенных пиджаках. В спешке вы опрокидываете своей деловитой киркой бурдюк с водой и лампу — вещи, от вас независимые и весьма значимые. Мне, по сути, не надо бы с вами полемизировать, потому что ясно, ради чего вы впадаете в заблуждение — ради себя, ради нескольких батальных сцен, где вы в самом деле замечательно передаете темп и шум сражения. Но ведь это еще не повод для нового движения, для революции; получается у вас очень хорошо; мы этому рады; но ведь есть на свете и другие вещи, кроме сражений, и потом — между нами говоря, — даже сражение можно "сделать" совсем по-другому, чем сделали его вы.

Но хуже, опасней всего становитесь вы в своей мономании (а вы — настоящий мономан), когда начинаете уродовать синтаксис ради пущей пластичности батальной сцены. Эти сверхобобщения я нахожу ужасными! Как вы вообще пони-

маете роль прилагательного, наречия! В законченном предложении имеются разные *валентности*; доминировать могут разные части предложения: то подлежащее, то сказуемое, то обстоятельство; вы вправе увеличивать весомость слова или уменьшать ее, вправе сокращать предложения или развертывать их в длинные периоды, можете сделать самостоятельным одно слово — существительное, прилагательное, глагол, наречие (как раз в этом случае вы чрезвычайно близко подступите к реальности). Всё — по вашему желанию, в зависимости от обстоятельств, от вас... Зачем же сразу эти ампутации? Ведь не все мы хотим вопить, стрелять, строчить из пулемета — а, Маринетти? Вы мне позволите, надеюсь, выпить горячего миндального молока, или съесть кусок торта со взбитыми сливками, или раскритиковать вашу концепцию искусства — смотря по обстоятельством, как мне захочется! И если вы пожелаете писать в таком духе только время от времени, в связи с определенными задачами, то никто вам мешать не будет; мы всегда радуемся, столкнувшись с оригинальным и мощным стилем; в горячем желании приблизиться к реальности мы с вами — товарищи; но это не значит, что вы можете посылать нам категорические указы — мы понимаем свои задачи и умеем всё делать не хуже вас, а иногда даже лучше, хоть и не позволяем себе миросотрясающих жестов и смертоносных ударов. *Так театрально* наши курочки не кудахчут. Маринетти, вы на нас нападаете: обзываете традиционалистами и ретроградами; я не ограничусь защитой родной мне литературы, а нападу на вашу.

Я утверждаю: ваше сражение можно изобразить намного лучше. Ваша картина сражения от начала и до конца нашпигована яркими образами, аналогиями, метафорами. Прекрасно, но все это не кажется мне столь уж современным: это обычная, простодушная, старая литература; я вам готов подкинуть любые образы — но давайте займемся самим сражением! Непосредственно, Маринетти! Да, очень удобно назвать полководца "островом", заставить головы летать, как футбольные мячи, а вспоротые животы, выбрасывающие кровавые струи, уподобить садовым лейкам. Но все это лишь баловство! Антиквариат! Музей! *Где* эти головы, *что* происходит с этими животами?! И вы хотите быть футуристом? Это же эстетизм в наихудшем виде! Каждая вещь единственна в своем роде; живот есть живот, а вовсе не садовая лейка: это азбучная истина для всякого натуралиста, то есть подлинного непосредственного художника. Искажение картин — личная проблема прозаика. Чтобы создать подобную мешанину из геометрии, жизненных наблюдений, литературных реминисценций, пси-

хологизма, не требуется особых затрат энергии. Полководец как "остров" — банальный, затертый образ; и я вам прямо сейчас покажу, чего можно достичь — *сколь немногого* можно достичь — посредством телеграфного стиля. Вы даете читателю, слушателю короткие ключевые слова — этикетки, которые прикрепляете ко многим самостоятельным существительным: головы-мячи, животы-лейки и так далее. Как это удобно и как жиденько: раз уж вы хотите, чтобы были образы, ассоциации, непрямые высказывания, так давайте их целиком. Вы переоцениваете способности слушателя, читателя: *свою* задачу — упорядочить этот образный материал — вы перекладываете на него. Даже для меня какие-то ваши ассоциации остались непонятыми. А что мне за дело до ваших ассоциативных рядов, если вы сами не дали себе труда сделать их понятными: пренебрежение пунктуацией и синтаксисом вылилось в катастрофу. Да, у вас возникают ассоциации, они-то и обеспечивают связи между фрагментами, но *обозначить* эти связи вы не сумели. По любым двум строчкам видно, что вам не хватает синтаксиса, что вы пытаетесь обойтись без него; вы принуждаете, насилуете свои же образы, оставляя их непонятными, — лишь бы не нарушить избранный вами принцип. Но это грубейшее посягательство на искусство: в искусстве метод не имеет никакого значения, там лучше полагаться на безумие. А что мне могут сказать ваши конструкции типа "полководец-остров" (освобожденные от прилагательных, а заодно от глаголов и наречий) — эти последовательности не связанных между собой существительных, которые возникают передо мной голенькими, как наголо остриженный пудель? Все, почти все витает в неопределенности, в пустоте: слово "полководец" мне ничего не говорит, добавление "остров" мало что добавляет... В вашей голове, может быть, все и выстраивается правильно, но из головы это еще не вышло, еще не сгустилось в поэзию, не стало *речевой реальностью* — с длинными периодами или без них, это мне все равно. Я хочу не просто пятьдесят раз услышать "трум-трум, тратата-та..." (чтобы придумать такое, словесного мастерства не требуется), я хочу *увидеть* этих ваших полководцев, ваших арабов — но вы мне их показать не можете. Вы складываете оружие как раз в тот момент, когда для прозаика начинается самая горячая пора. "Аммиак, клиника, бистурий[1], коррида..." — все это хорошо как заметки на полях; я не хочу, чтобы меня водили за нос, подменяя особую, на последнем дыхании, реальность сражения какими-то тео-

1. Кривой хирургический нож.

риями... Ваш темперамент тоже положения не спасает; вы пытаетесь так сильно все уплотнить, что в процессе конденсации ваши реторты разлетаются на куски, и вы предъявляете нам одни осколки, как образцы вашего мастерства. Се — мусор. Полководца можно и нужно изобразить в движении, пластично; он *должен* быть так изображен, а иначе все превращается в болтовню. Ваша кавалерия плывет — без лошадей и солдат — сквозь пустое пространство; нет ни сотрясающейся земли, ни сопротивления воздуха, "кавалерия" — и все тут: но я не знаю, что мне с этим делать; это слово само по себе кажется мне таким же пустым и бледным, как "солнце" или "дух", — совершенно абстрактным. Громыхание пушек, шрапнельные залпы хоть и оглушают меня, но не делают слепым. Вы *обречены* на такую абстракцию — вашей теорией.

Дорогой Маринетти, в "Мафарке" вы со страстью смешиваете принципы драмы, романа, лирики; свой поэтический сборник вы назвали "Деструкция"; в последнем усилии вы кидаетесь на стальную решетку языка: матрас остается невредимым, сами же вы взлетаете в воздух. В честности ваших намерений никто не сомневается; но я вам сочувствую, потому что вы постоянно видите перед собой стены, постоянно бьетесь о них и вам не дано той легкости поэта-*не*теоретика, благодаря которой он попросту перелетает через любую стену. Вы напрасно тратите свой дар красноречия на нас, тоже пишущих. Пластичности, концентрированности и интенсивности повествования можно достичь разными способами; ваш способ — определенно не лучший, а может, и вообще не годный. Потрудитесь-ка поучиться у нас! Ваши книги показали, что вы действительно художник, поэт и энергия ваших инстинктов, свобода и чистота вашего натурализма, ваш антиэротизм встречают полную симпатию с нашей стороны, с моей стороны. Только не забывайте, что искусства как такового нет, есть только *люди искусства*, и каждый из них растет на свой манер, каждый должен бережно обращаться с другими. Нет здесь никаких коллективных и универсальных максим. Все, что художник не отвоевал себе сам, остается для него потерянным. Так что не надо собирать вокруг себя паству: получите много шума и мало шерсти. Лучше перенесите на сухое место собственную овечку. Пестуйте свой футуризм. Я же буду пестовать мой дёблинизм.

Журнал "Штурм", 1913

Альфред Дёблин
Убийство одуванчика

Рассказ

Перевод и вступление Татьяны Баскаковой

Этот рассказ (1910), вошедший в первую опубликованную книгу Дёблина "Убийство одуванчика и другие рассказы" ["Die Ermordung einer Butterblume. Erzählungen", 1913] и ставший одним из самых известных образцов немецкой экспрессионистской прозы, кажется вариацией на тему баллады И. В. Гёте.

Дикая роза

Мальчик розу увидал,
Розу в чистом поле,
К ней он близко подбежал,
Аромат ее впивал,
Любовался вволю.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

"Роза, я сломлю тебя,
Роза в чистом поле!"
"Мальчик, уколю тебя,
Чтобы помнил ты меня!
Не стерплю я боли".
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Он сорвал, забывши страх,
Розу в чистом поле.
Кровь алела на шипах,
Но она — увы и ах! —
Не спаслась от боли.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Перевод Д. Усова

Интересно, что герой рассказа, господин Михаэль, характеризуется как "состарившийся ребенок", и в ряде других мест подчеркиваются черты присущего ему инфантилизма.

© © 2001 Walter Verlag, Düsseldorf und Zürich. All rights reserved by S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
© Татьяна Баскакова. Перевод, вступление, 2011

Сюжет дёблинского рассказа парадоксален: в нем описывается психология преступника-обывателя, который, собственно, никакого преступления не совершил, но вполне подготовлен (своим образом жизни, жизненными принципами) к тому, чтобы его совершить. А если иметь в виду, что действие рассказа разворачивается на дороге к монастырю Святой Одилии, которая наделяет верующих истинным зрением, способностью видеть в окружающем мире следы божественной любви, то рассказ допустимо понять и так, что божественное чудо — даже если оно свершится — вступит в противоречие с психологией воспринимающего это чудо человека и может привести к самым неожиданным, диким последствиям...

ОДЕТЫЙ в черное господин поначалу считал свои шаги, раз, два, три... до ста и обратно, пока поднимался по широкой дороге в еловом лесу на Одилиенберг[1] — вихляя бедрами, иногда даже пошатываясь; но потом он забылся и считать шаги перестал.

Светло-карие глаза, дружелюбно вылупленные, смотрели на землю, норовившую выскользнуть из-под ног, а руки от самых плеч болтались, так что белые манжеты выскочили и наполовину закрыли кисти. Когда желто-красный вечерний свет, пробившись между стволами, заставлял глаза щуриться, голова дергалась, ладони поспешно складывались в негодующе-оборонительный жест. Тонкая прогулочная трость, зажатая в правой руке, хлестала по траве и цветам на обочине, по-своему наслаждаясь цветением.

Пока господин все еще спокойно и беззаботно шествовал своим путем, трость застряла в одном из редких здесь кустиков сорной травы. Наш солидный господин не хотел останавливаться, двинулся было дальше, потянув рукоять, но... обиженно оглянулся на собственную руку, трость пришлось выдергивать — сперва тщетно, потом успешно, обеими руками; он, задыхаясь, метнул два быстрых взгляда на палку и на траву, так что золотая цепочка на черной жилетке подпрыгнула, и... отпрянул.

1. Гора Святой Одилии — монастырь и центр паломничества в Эльзасе (теперь Франция), недалеко от Фрайбурга-в-Брейсгау. Святая Одилия (660–720) была от рождения слепой, но прозрела; ее иконографический атрибут — изображенные на раскрытом Евангелии глаза. К этой святой обращаются с молитвой о даровании физического и душевного здоровья, а также — способности видеть в земном мире следы Божественной любви. (*Здесь и далее прим. перев.*)

Мгновение толстяк простоял на месте, он был *вне себя*. Жесткая шляпа сползла на затылок. Господин рассматривал обнаглевшее растение, потом кровь бросилась ему в голову, и он, размахнувшись тростью, устремился на немого противника. Наносил удары не глядя. Над дорогой разлетались сбитые стебли и листья.

Отдуваясь и сверкая глазами, господин отправился дальше. Деревья обгоняли его; но он ничего не замечал. У него был вздернутый нос и плоское безбородое лицо, лицо состарившегося ребенка с очаровательным ротиком.

Дорога резко свернула в гору, надо было сосредоточиться. Господин зашагал поспокойнее и, все еще раздраженный, смахнул с носа каплю пота; тут он осознал, что черты его лица исказились, а грудь бурно вздымается. Он испугался, подумав, что, неровен час, кого-то встретит: делового знакомого, например, или даму. И поспешно провел рукой по лицу: убедился благодаря этому вороватому жесту, что морщинки разгладились.

Идет он спокойно. Так почему все не может отдышаться? Он пристыженно улыбнулся. Надо же, подскочил к цветам и своей тросточкой учинил настоящую бойню, даже замахивался *весомо и с верным прицелом*, как когда раздавал оплеухи ученикам, если в конторе те недостаточно ловко ловили мух и не предъявляли ему, рассортировав по величине.

Солидный господин часто покачивал головой, размышляя о странном происшествии. “В городе поневоле становишься нервным, это город делает меня невротиком”. Он в задумчивости вильнул бедрами, снял жесткую английскую шляпу и помахал ею, чтобы остудить шевелюру лесным воздухом.

Вскоре он опять считал шаги: раз, два, три... Нога за ногу, руки болтаются по бокам. Но вдруг, скользнув пустым взглядом по обочине, господин Михаэль Фишер увидел коренастого человека — себя самого, — который делает шаг назад, яростно бросается на цветы и напрочь сбивает одному одуванчику голову. Зримо предстало перед ним то, что прежде случилось на затененной дороге. Этот цветок, там, как две капли воды походил на все прочие. Но почему-то именно он, один, привлек взгляд господина Михаэля, его палку, его руку. Рука поднялась, тросточка просвистела... Вупп, и головы цветка как не бывало. Голова эта пролетела по воздуху, исчезла в траве. Бешено заколотилось сердце нашего коммерсанта. Отделенная от тела цветочная голова, шмякнувшись на траву, стала в нее *ввинчиваться*. Глубже, все глубже, сквозь дерновый слой в землю. Теперь она так торопилась попасть

в нутро земли, что удержать ее было уже не под силу ничьим рукам. А сверху, из обезглавленного тела, капала, стекала с обрубка шеи в дыру белая кровь: сперва понемногу, как слюна из уголка рта, потом — широкой струей; подползала склизким желтовато-пенным потоком к господину Михаэлю, который тщетно пытался бежать, отпрыгивал вправо и влево, готов был даже перепрыгнуть через струю, но та уже лизала его ботинки...

Господин Михаэль механически надел шляпу на вспотевшую голову, прижал руки с тростью к груди. "Да что же это? — спросил он себя через некоторое время. — Я не пьян. Голова цветка не может никуда провалиться, она должна просто лежать, лежать в траве. Я убежден, что сейчас она спокойно лежит в траве. А что касается крови... Я, между прочим, не помню этого цветка, я абсолютно ничего не помню".

Он, смущенный и настороженный, удивлялся себе. Все в нем, оторопевши, наблюдало ту сцену странного возбуждения, с ужасом думало о цветке — его упавшей головке, кровоточащем стебле. Господин Фишер все еще мысленно перепрыгивал через тот мутный поток. Что если его увидит кто-то из деловых знакомых... или дама.

Господин Михаэль Фишер напыжил грудь, правой рукой крепче обхватил трость. Окинул взглядом сюртук и утвердился в этой независимой позе. Со своевольными мыслями пора покончить: надо взять себя в руки. Строптивцам он, шеф, потакать не будет. Его подчиненным, определенно, строгость не повредит. *Кто у нас сегодня дежурный? В моей конторе так себя не ведут. Слуга, выкиньте наглеца за дверь!* Остановившись, он размахивал палкой в воздухе. Лицо господина Фишера стало холодно-неприступным: дескать, еще посмотрим... Чувство собственного достоинства раздулось настолько, что он на этой горной дороге даже сумел посмеяться над собственными страхами. Представил комизм завтрашней ситуации, когда на всех афишных тумбах Фрайбурга появится красный листок с объявлением: "Убит совершеннолетний одуванчик женского пола, на дороге из Имменталя в Одилиенберг, между семью и девятью вечера. В убийстве подозревается..." Так подтрунивал над собой тучный господин в черном, радуясь прохладному вечернему воздуху. Там внизу стайка маленьких девочек или двое влюбленных завтра обнаружат то, что сотворила его рука. Поднимется крик, дети в ужасе кинутся домой. О нем будут размышлять чиновники криминальной полиции — об этом убийце, *лукаво посмеивающемся в кулачок.* Господин Михаэль содрогнулся, подумав о своей безумной дерзости: он никогда не считал себя настолько порочным.

Там внизу, однако, осталось видное всему городу доказательство его кипучей энергии.

Окоченелый труп торчит вертикально вверх, белая кровь сочится из обрубленной шеи.

Господин Михаэль, словно защищаясь, приподнял кисти рук.

Там на срезе — свертывающаяся кровь, вязкая и клейкая, муравьи прилипают к ней...

Господин Михаэль растер себе виски и с шумом выдохнул воздух.

А рядом в траве гниет голова. Она будет расплющена, разрушена дождем, начнет разлагаться. Превратится в желтое вонючее месиво — зеленовато, желтовато мерцающее, склизкое, как блевотина. И вот оно уже снимается с места, как живое, течет к нему, именно к господину Михаэлю: хочет его утопить, плещется об его тело, брызгает в нос. Он подпрыгивает, прыгает на цыпочках...

Чувствительного господина передернуло. Во рту он почувствовал противный привкус. Сглотнуть от отвращения не мог, непрерывно отплевывался. Часто спотыкался, беспокойными прыжками двигался дальше, губы у него посинели.

"Я отказываюсь, решительно отказываюсь вступать в какие бы то ни было отношения с вашей фирмой".

Он прижал к носу платок. Мертвую голову нужно убрать, стебель прикрыть, затоптать, зарыть. Лес пахнул растительным трупом. Запах сопровождал господина Михаэля, становился все интенсивнее. Надо бы посадить на том месте другой цветок, с приятным запахом, — целый сад гвоздик. А тот труп среди леса... Его нужно убрать. Убрать.

Господин Фишер хотел было остановиться, но тут в голове мелькнуло, что возвращаться смехотворно, более чем. Что ему за дело до одуванчика? Горькая ярость вспыхнула в нем при этой мысли, застав врасплох. Он не сдержался, укусил себя за указательный палец: "Ну-ну, смотри у меня, кому говорю, следи за собой, проклятый негодник!" В ту же секунду на него навалился сзади чудовищный страх.

Помрачневший толстяк робко оглянулся, сунул руку в брючный карман, вытащил складной ножик и, щелкнув, раскрыл.

Тем временем ноги топали себе дальше. Ноги начали его раздражать. Они тоже были не прочь ополчиться против своего господина; его возмущало их своевольное продвижение. *Этих лошадок* он скоро приберет к рукам. Пусть почувствуют. Острые шпоры в бока — и подчинятся, никуда не денутся. Они уносили его все дальше. Выглядело это, будто он

бежит с места преступления. Нельзя допустить, чтобы кто-то так подумал. Шум крыльев, отдаленные всхлипывания плыли в воздухе — словно поднимались откуда-то снизу. "Стоять, стоять!" — закричал господин Михаэль ногам. И вонзил нож в первое встречное дерево.

Двумя руками обнял он ствол, потерся щекой о кору. Пальцы его шевелились, будто месили тесто: "В Каноссу мы не пойдем". Нахмурившись, смертельно бледный господин изучал трещины на дереве; пригнул спину, будто кто-то сзади должен через него перепрыгнуть. Он снова и снова слышал дребезжание телеграфных проводов, соединявших его с конторой; тем не менее пытался пинками ноги эти провода запутать и раздавить. Он хотел скрыть от себя, что ярость его уже улеглась, что в нем дрогнуло тихое сладострастие — сладострастное желание *поддаться*. Где-то очень глубоко обнаружилось это похотливое влечение к цветку и к месту убийства.

Господин Михаэль на пробу качнул коленями, принюхался и прислушался к тому, что надвигалось со всех четырех сторон, испуганно прошептал: "Я хочу только закопать эту голову, больше ничего. Тогда все будет в порядке. Быстрее, прошу, прошу..." Он недовольно прикрыл глаза, повернулся, будто по ошибке, на каблуках. И, как ни в чем не бывало, побрел назад, размеренным прогулочным шагом: с тихим присвистыванием, в которое вкладывал беззаботный тон; похлопывая по пути, когда освобожденно выдыхал воздух, стволы деревьев. При этом он улыбался, и ротик становился круглым, как дырка. Он даже громко затянул песню, которая вдруг ему вспомнилась: "Зайка в яме крепко спит..."[1] Вернулся к прежнему пританцовыванию, покачиванию бедрами, размахиванию руками. Тросточку он, сознавая свою вину, задвинул поглубже в рукав. И несколько раз, когда дорога сворачивала, быстро оглядывался: не наблюдает ли кто за ним.

Может, она вообще еще жива; да, с чего он взял, что бедняжка умерла? Мелькнула мысль, что покалеченную можно и вылечить, если воткнуть в качестве опоры палочку и, допус-

1. Эта немецкая песенка-игра для детей дошкольного возраста, известная с 1840 г., возможно, влияла на поведение господина Михаэля еще раньше, когда он прыгал, ибо ее первая строфа звучит приблизительно так:

Зайка в яме крепко спит, крепко спит.
Может, у заиньки лапка болит?
Потому он в яме сидит — и молчок.
Ну же, прыгай — прыг-скок, прыг-скок!

тим, примотать к ней голову и стебель клейкой лентой. Он зашагал быстрее, забылся, побежал. Вдруг начал дрожать от нетерпения. И на повороте дороги растянулся, налетев на поваленный ствол: ударился грудью и подбородком, громко охнул. Когда поднялся, забыл про упавшую в траву шляпу; сломавшаяся трость изнутри порвала ему рукав пиджака; он ничего не заметил. Хо-хо, его хотят задержать, но его ничто не удержит; пострадавшую он так или иначе найдет. Он снова выбрался на дорогу. Где же то место? Надо найти то место. Если бы можно было позвать цветок по имени... Ну и какое же у нее имя? Он даже не знал, как ее зовут. Эллен[1]? Вероятно, ее зовут Эллен; даже наверняка. Он шептал в траву; наклонялся, чтобы рукой легонько подтолкнуть цветы.

— Эллен здесь? Где лежит Эллен? Эй, вы! Она ранена в голову; точнее — чуть ниже головы. Вы, может, еще этого не знаете. Я хочу ей помочь: я врач, *добрый самаритянин*. Ну, так где она лежит? Вы можете мне довериться, точно вам говорю.

Но как он мог бы узнать ее, им же сломленную? Может, он как раз сейчас сжимает ее в руке; может, она сейчас — рядом с ним — испустила последний вздох.

Такого не должно быть.

Он зарычал:

— Выдайте ее мне. Не делайте меня несчастным, собаки! Я — *добрый самаритянин*. Вы что, по-немецки не понимаете?

Он лег животом на землю, искал; под конец уже вслепую рылся в траве, мусолил и расплющивал стебли, в то время как рот его оставался открытым, а глаза прямо-таки сверкали. Он глухо бормотал:

— Выдадут. Но прежде обговорить условия... Прелиминарии... Врач имеет права на больного. Сослаться на законы...

Деревья, угольно-черные в сером воздухе, стояли вдоль дороги и повсюду вокруг. Было уже очень поздно; голова наверняка успела засохнуть. Эта последняя безотрадная мысль о смерти ужаснула его, как бы встряхнула за плечи.

Толстяк в черном поднялся из травы и вдоль обочины поплелся обратно.

Она мертва. Пала от его руки.

Он вздохнул и задумчиво потер лоб.

На него теперь *навалятся*, со всех сторон. Ну и пусть, его больше ничто не волнует. Ему все равно. Они отрубят ему го-

1. Значение имени Эллен (от *греч.* Елена) — "свет", "светлая".

лову, оборвут уши, положат ладони на раскаленные угли. Он с этим ничего поделать не может. Он знает: *их всех* его стоны только порадуют; но он нарочно ни звука не издаст, не станет радовать подлых палачей. У них нет права его наказывать: они сами глубоко порочны. Да, он убил цветок, но их это не касается, он был вправе так поступить и будет на этом стоять, против них всех. Он вправе убивать цветы и не считает, что обязан как-то это обосновать. Он мог бы убить сколько угодно цветов, в радиусе тысячи миль — хоть на севере, хоть на юге, хоть на западе, хоть на востоке, — а его судьи пусть себе ухмыляются. Если будут и дальше над ним насмехаться, он *вскочит и вцепится им в глотку.*

Он остановился; его глаза зло уставились на тяжелую тьму под елями. Губы выпятились, налившись кровью. Он торопливо двинулся дальше.

Наверное, ему следует прямо здесь, в лесу, выразить свои соболезнования сестрам покойной... Он объяснил им, что произошла беда, почти без его участия; напомнил, что сам был до предела измотан. Напомнил и о жаре. По сути, мол, ему все одуванчики *одинаково безразличны.*

Бравируя своим отчаянием, он снова передернул плечами: "Что они со мной сделают?" Грязными пальцами провел по щекам: ему стало как-то не по себе.

К чему все это? Ради всего святого, что ему тут искать?!

Он хочет поскорей убраться отсюда, пройти наискось между деревьями, наконец совершенно спокойно все обдумать. Не спеша, пункт за пунктом.

Чтобы не поскользнуться на гладкой земле, он хватается за стволы деревьев. Цветок, коварно думает он, пусть остается у дороги — там, где стоит. В мире полно мертвых сорняков.

Однако его сковывает ужас, когда он видит, как из одного ствола, до которого он дотронулся, выступает круглая светлая капля: дерево плачет. В темноте он бежит по тропинке, но вскоре замечает, что она как-то странно сужается, будто лес хочет заманить его в западню. Деревья собираются вместе, чтобы устроить ему судилище.

Только бы вырваться.

И снова он *напоролся*, теперь на невысокую елочку; та наотмашь ударяет его ладонями. Что ж, он прокладывает себе дорогу силой, кровь ручейками стекает с исцарапанного лица. Он отплевывается, колотит руками, громко вскрикивает, пинает деревья; злобно шипя, соскальзывает с откоса вниз; наконец, чуть ли не кувырком, скатывается с последнего склона, от опушки леса к огням деревни: полы разодранного

сюртука задрались выше головы, гора позади угрожающе гремит, *потрясая кулаками*, и отовсюду слышится треск ломающихся деревьев, которые бегут вслед за ним, изрыгая проклятия...

Неподвижно стоял тучный господин под газовым фонарем перед деревенской кирхой. Без шляпы; в спутанных волосах — черная земля и еловые иглы, которые он не стряхивал. Он тяжело дышал. Когда теплая кровь закапала с кончика носа на ботинки, он обеими руками схватил полу пиджака и прижал к лицу. Потом поднял кисти рук к свету и удивился, как набухли синие вены. Он помассировал толстые узлы, но устранить их не смог. Под пение и завывания приближающегося трамвая побежал дальше по узким переулкам — домой.

И вот он уже сидит, как дурак, в своей спальне, повторяя: "Вот я сижу, я сижу..." — и затравленно озираясь по сторонам. Время от времени встает, снимает что-то из одежды, запихивает в шифоньер. Переодевается в другой черный костюм — и, развалившись в шезлонге, читает газету. Не дочитав ее до конца, комкает: *со мной что-то случилось, случилось*... Но полностью он это осознал только на следующий день, сидя за письменным столом. Он словно окаменел, не мог даже чертыхнуться, и вместе с ним по конторе расхаживала странная тишина.

С судорожным усердием уговаривал он себя, что все это, скорее всего, ему приснилось; однако царапины на лбу были настоящими. Значит, и впрямь существуют вещи, в которые невозможно поверить. Деревья гнались за ним, они взбеленились из-за этой мертвой. Он сидел, сгорбившись, и, к изумлению подчиненных, даже не обращал внимания на жужжащих мух. Потом опять начал придираться к ученикам, забросил свою работу, расхаживал по конторе. Многие видели, как он ударяет кулаком по столу, раздувает щеки, кричит, что, дескать, когда-нибудь наведет порядок — здесь в конторе и повсюду. Им, дескать, мало не покажется. За нос себя водить он никому не позволит.

На другой день, когда он занимался подсчетами, неведомая сила неожиданно настояла на том, чтобы он отписал одуванчику десять марок. Он испугался, пустился в горькие размышления о своей беззащитности и попросил прокуриста закончить подсчеты вместо него. После полудня он сам с молчаливой холодной сосредоточенностью отложил деньги в особый ящик; после пришлось даже открыть для одуванчика банковский счет: что поделаешь, господин Михаэль так устал, ему хотелось покоя... Вскоре та же сила

заставила его делиться с погибшим цветком едой и напитками. Для Эллен каждый день ставили на стол наперсток, рядом с прибором господина Михаэля. Экономка всплеснула руками, когда хозяин впервые сделал такое распоряжение; но все ее попытки что-то возразить пресекались с неслыханной яростью.

Он каялся, каялся в таинственном грехе. Этот прежде невозмутимый коммерсант воздавал одуванчику божественные почести и утверждал теперь, что каждый человек имеет свою религию; что необходимо, дескать, вступать в персональные отношения с непостижимым божеством. Мол, существуют вещи, которые понимает не всякий... В его обезьяньем личике, когда он рассуждал о столь серьезных материях, появлялось что-то страдальческое; к тому же он похудел, глаза у него ввалились. Убитый цветок, словно совесть, незримо присутствовал абсолютно во всех его делах, начиная с важнейших и кончая мелкими, повседневными.

Солнце в те дни часто согревало своими лучами город, собор и Замковую гору, согревало со всей полнотой жизни. И вот однажды утром суровый коммерсант расплакался, стоя у окна, — впервые со времен детства. Внезапно зарыдал так, что сердце чуть не разорвалось. Всю эту красоту у него украла Эллен, ненавистный цветок: все красивое, что он видит вокруг себя, она теперь предъявляет ему в качестве обвинения. Ведь солнце светит, а она не видит его; и аромат белого жасмина вдыхать не может. Никто не придет на место ее постыдной смерти, никто не прочтет там молитву... Все это она бросала ему сквозь зубы (как ни смехотворно такое выражение применительно к одуванчику), а он лишь заламывал в тоске руки. Ей, дескать, во всем отказано: в лунном сиянии, в *летнем супружеском счастье*, в спокойном *симбиозе* с кукушкой, гуляющими, детскими колясочками... Он поджал свои детские губки: будь на то его воля, он запретил бы людям ходить гулять на гору. Хоть бы весь мир провалился в тартарары, лишь бы цветок заткнул наконец свою пасть! Да, о самоубийстве господин Михаэль тоже задумывался: хотел раз и навсегда *приструнить* злую судьбу.

Между тем он ожесточился и с Эллен теперь обращался пренебрежительно, методом быстрых атак пытался *припереть ее к стенке*. Он ее обманывал по мелочам; иногда, будто ненароком, опрокидывал наперсток с вином; перечисляя деньги на ее счет, совершал ошибки ей в убыток; порой вел себя с ней коварно, как с деловым конкурентом. Так, в годовщину ее смерти он притворился, будто ничего не помнит.

Только потому, что она, кажется, очень настаивала, он все-таки посвятил памяти о ней половину дня.

В компании сослуживцев однажды зашел разговор о любимом блюде. Господин Михаэль, когда его спросили, какое кушанье предпочитает он, подумав, холодно бросил: "Одуванчик; одуванчики — мое любимое блюдо". Тут все расхохотались, но сам господин Михаэль сжался на своем стуле в комок: слушал, стиснув зубы, их смех и наслаждался яростью одуванчика. Он ощущал себя ужасным драконом, благодушно глотающим живую плоть; мелькнула мысль о чем-то смутно-японском, о харакири. Но в потаенных глубинах своего естества он ожидал от Эллен тяжкого наказания.

Такую партизанскую войну он вел с нею непрестанно: он непрестанно балансировал на грани смертной муки и восторга; со страхом наслаждался гневными ее выкриками, которые, как ему казалось, иногда слышал. Он каждодневно измышлял новые козни; и нередко на полчасика прибегал из конторы домой в крайнем возбуждении, лишь для того чтобы без помех обдумать план дальнейших действий. Так — в тайне — и протекала эта война, о которой никто не знал.

Цветок был неразрывно связан с ним самим, стал частью его жизненного комфорта. Господин Михаэль с удивлением вспоминал о том времени, когда жил без цветка. Теперь он часто, упрямо поджав губы, отправлялся прогуляться по лесу, взбирался на Одилиенберг. И когда однажды солнечным вечером отдыхал на поваленном стволе дерева, в голове молнией сверкнула мысль: именно здесь, где он сейчас сидит, когда-то стоял его одуванчик, Эллен. Наверняка все произошло здесь. Тоска и смешанное со страхом благоговение охватили тучного господина. Как много всего изменилось! С того вечера и до сего дня... Он наклонился и повел дружелюбными, слегка затуманенными глазами над сорняками, которые были сестрами, а может, и дочерьми Эллен. Долго сидел, задумавшись, — а потом его гладкое лицо дернулось в плутовской улыбке. О, теперь его любимый цветок получит, что заслужил! Если он, Михаэль, выкопает какой-нибудь одуванчик, дочку покойницы, и посадит у себя дома, будет растить и лелеять, то *у старой карги появится молодая соперница.* Да, теперь, когда он обо всем поразмыслил, ему кажется, он мог бы вообще искупить смерть старухи. Ведь он спасет этому цветку жизнь, компенсируя таким образом смерть его матери: вполне вероятно, что здесь дочь попросту захирела бы. О, как старуха бу-

дет злиться, как вся похолодеет от страха! Тут коммерсант, сведущий в законах, вспомнил параграфы, касающиеся компенсации вины. Он карманным ножом выкопал ближайшее растеньице, осторожно, в руках, донес до дому и посадил в роскошный горшок из золоченого фарфора, горшок же поставил на мозаичный столик в своей спальне. На донышке горшка он написал углем: "§ 2043, статья 5".

Каждый день счастливец со злокозненным благоговением поливал новое растение и приносил поминальные жертвы покойнице Эллен. Она — в соответствии с законом, под угрозой применения полицейских мер — вскоре вынуждена была смириться, не получала больше ни наперстка, ни еды, ни денег. Часто, лежа на софе, господин Михаэль, как ему мнилось, слышал ее хныканье, ее протяжные стоны. Самоуверенность господина Михаэля достигла немыслимых высот. Временами на него накатывала чуть ли не мания величия. Никогда еще его жизнь не протекала так радостно.

Когда однажды вечером он, довольный, вернулся из конторы к себе, экономка прямо у двери спокойно доложила ему, что во время уборки столик перевернулся, горшок разбился. Растение, *заурядный помоечный цветок*, она выбросила в мусорное ведро вместе с черепками. Трезвый, слегка презрительный тон ее рассказа ясно показывал, что она этому происшествию только рада.

Тучный господин Михаэль захлопнул входную дверь, всплеснул короткими ручками, взвизгнул от счастья и, обхватив удивленную экономку за ягодицы, поднял ее вверх, насколько позволяли его силы и высота потолка. Потом, вихляя бедрами, направился по коридору в спальню — со сверкающими глазами, до крайности возбужденный; он громко сопел и топал; губы у него подрагивали.

Его не в чем упрекнуть: ни единым, даже самым потаенным помыслом не желал он смерти этого цветка, даже *коготком мысли* не тянулся к такому. Старуха-теща может теперь осыпать его проклятиями и говорить, что захочет. Его больше ничто с ней не связывает. Между ними все кончено. Он наконец избавился от *одуванчиковой клики*. Право и счастье на его стороне. Без вопросов.

Он-таки одурачил лесную братию.

Он тотчас решил отправиться к святой Одилии, вверх по горе через этот дурацкий вечно брюзжащий лес. Мысленно он уже размахивал черной тросточкой. Цветы, головастики, да даже и жабы могут не сомневаться. Он будет убивать их, сколько душа пожелает. Плевать он хотел на все эти одуванчики.

Злорадно посмеиваясь, тучный, прилично одетый коммерсант — господин Михаэль Фишер — раскачивался в кресле-качалке.

Потом вскочил, нахлобучил на голову шляпу и устремился мимо пораженной экономки на улицу.

Он громко смеялся, пофыркивал... Так, со смешками, и исчез в сумраке горного леса.

Эрнст Людвиг Кирхнер. Три дороги. 1917

Курт Пинтус

Сорок лет спустя[1]

Перевод Татьяны Баскаковой

...НЕПРОСТО объяснить сегодняшней литературной молодежи, в чьей среде человек остается изолированным, и знает об этом, и часто от этого страдает, что в те годы, в 1910–1922-м, молодые авторы в Праге, Берлине, Мюнхене, Вене, Лейпциге, во всех немецкоязычных землях (больше того, по всей Европе) ощущали себя – несмотря на многочисленные различия в убеждениях, целях и формах самовыражения – неким единством, общностью: сообществом, которое борется против отмирающего прогнившего прошлого и против традиций, мешающих будущему; борется за новое сознание, новые идеи и формы – может быть, и отдавая себе отчет в том, что формы эти не так новы, как подчеркивают ради пущего эффекта их сторонники.

В отличие от более ранних литературных группировок – "Бури и натиска", романтиков, "Молодой Германии"[2] – теперь речь шла уже не о нескольких авторах и не о нескольких десятках, а действительно о сотнях людей, которые читали, и узнавали в лицо, и ценили друг друга. Будущие обобщающие исследования несомненно покажут, что не просто там-то и там-то, в одной только Германии или во всей Европе, существовали группы художников и литераторов, которых называли экспрессионистами (или они сами называли себя этим либо похожим словом), но что изначально по всему миру – от Аполлинера и Кокто до сюрреалистов во Франции, от футуристов до Унгаретти и Монтале в Италии, от немецких экспрессионистов до Маяковского и Есенина в России,

© 1955 Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
© Татьяна Баскакова. Перевод, 2011

1. "Сорок лет спустя" ["Nach 40 Jahren"], фрагмент предисловия к изданию антологии "Сумерки человечества" 1959 г., переведен по книге: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1955.

2. "Молодая Германия" – группа немецких писателей либерально-революционного направления, существовавшая с середины 1830 до начала 1840-х гг. В группу входили Людвиг Бёрне (1786–1837), Генрих Гейне (1797–1856), Карл Гуцков (1811–1878) и др. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

от Паунда и Элиота до Одена и Спендера, от Хименеса и Гильена до Гарсиа Лорки и вплоть до молодых американцев — существовало *сообщество единомышленников, осознающее себя таковым* (правда, потом постепенно распавшееся на многие, отчасти враждующие между собой направления). Но уже сейчас следует отметить, что немецкие экспрессионисты относились к числу первых членов этого сообщества, что к 1920 году их было больше, чем поэтов-экспрессионистов какой-либо другой страны, и что они располагали самой богатой палитрой выразительных средств.

Поэтому мне видится трагическая ирония судьбы в том, что большинство сегодняшних немецких молодых лириков теперь, после окончания нацистской эпохи, узнают об экспрессионизме с чужих слов и учатся у таких посредников — скажем, у Элиота, Сен-Джон Перса, Одена, Лорки (или, если говорить о драме, у Торнтона Уайлдера и Теннесси Уильямса), — которые пришли в литературу позднее, чем то поколение 1910 года. Сошлюсь в пояснение своей мысли лишь на несколько фактов: Торнтон Уайлдер в 20-е годы долго жил в Берлине и учился там театральному искусству; Оден, Спендер, Ишервуд сотрудничали с немецкими экспрессионистами и переводили их тексты; Теннесси Уильямс в Нью-Йорке учился у Пискатора.

К тому времени, когда немецкая литература — после 1945 года — вновь зашевелилась, начала наверстывать упущенное и подражать соседям, еще не было вновь открыто, не было вновь напечатано почти полностью исчезнувшее и забытое: то, что когда-то называли немецким экспрессионизмом. Но экспрессионистов, писавших на романских языках и на английском, сразу же после окончания Второй мировой войны и до сего дня многократно переводили на немецкий. Если бы немецких экспрессионистов 1910—1922 годов перевели на английский или французский, правильная историческая последовательность была бы восстановлена и все признали бы их приоритет. Иван Голль, человек двуязычный, сам довольно рано перевел свои стихи на французский и всегда пользовался бóльшим авторитетом во Франции, чем в Германии; поэтому с 1930 года он писал только по-французски и лишь на смертном одре, в 1950-м, написал самые прекрасные свои стихи опять по-немецки.

Здесь следует сказать несколько слов по поводу упомянутой выше точки зрения: что экспрессионизм со всеми своими ответвлениями не был таким новым явлением, как верили — или только внушали читателям — его приверженцы. В последнее время неоднократно предпринимались попытки

(сошлюсь здесь на Гуго Фридриха[1] и его "Структуру современной лирики", 1956) показать, насколько близок экспрессионизм той революции, которую произвели во французской поэзии Бодлер, Малларме и Рембо. На это можно возразить, что столь полного разрушения языка, столь громких криков пробуждения и вообще такой воли к пробуждению, как в немецком экспрессионизме, во французской литературной революции никогда не было. Что касается прозы и драмы, то специалисты указывают на Лотреамона и Жарри как на провозвестников метода нагромождения дико перепутанных ассоциаций. Говорят также о влиянии на экспрессионистов определенных требований, формулировок и экспериментов, встречающихся у романтиков, прежде всего у Новалиса и Фридриха Шлегеля, ну и, разумеется, у Гёльдерлина. Неоднократно отмечалось также сходство экспрессионизма с формами барокко. Однако возвращение в нашу эпоху некоторых гипертрофированных выразительных средств, нарушающих конвенции правдоподобия, логики и причинно-следственных связей, объясняется, возможно, не столько прямым влиянием предшественников, сколько похожим состоянием сознания и сходными или аналогичными отрицательными реакциями на так называемую действительность. Правда, в Испании то, что мы называем экспрессионизмом — симультанность ассоциаций, не соединенных причинно-следственными связями, — существует в лирике уже много столетий, а в народной песне даже доминирует (как, впрочем, и в песнях многих других народов). <...>

Главное различие между поколением, вступившим в жизнь после Второй мировой войны, и тем, что вступило в жизнь после Первой, заключается, вероятно, в том, что младшие не только не осознавали себя как общность и не стремились к какой-то совместной деятельности, но и не были — в отличие от поэтов 1910—1920 годов — воодушевлены верой в победу гуманизма, в свободные и освобождающие формы. Понятно, что тем, кто выжил в Германии после Второй мировой войны, нечего было разрушать: они и так жили в разрушенном мире. Но они и не строили ничего, не возвещали ничего — ибо развалин как раз хватило, чтобы создать новую экономику, новый приватный быт. По сравнению с прежней патетичной или фанатичной экспрессивностью сегодняшняя лирика кажется более замкнутой в себе, скептично-задумчивой. Вместо само-

1. Гуго Фридрих (1904—1978) — немецкий романист и литературовед. Книга "Структура современной лирики" вышла по-русски в 2010 г.

уверенного: "Мы, озаренные утренним светом, и есть обещанные вам Просветленные" (Э. В. Лоц), теперь звучит тревожный вопрос: "Робко говорю я с тобой: станешь ли меня слушать?" (К. Кролов[1]). В отличие от экспрессионистских книг с их яркими, кричащими названиями, самая успешная антология теперешней послевоенной лирики называется просто — "Взволнованное бытие" (составители Хольтхузен и Кемп), а другая еще проще и скромнее — "Транзит, лирика середины столетия" (составитель Хёллерер)[2].

Очевидно, что сегодняшняя поэзия — в большей мере, чем непосредственно предшествовавшие ей литературные направления, — подпитывается импульсами, идущими от прошлых эпох. У экспрессионизма около 1920 года появились многочисленные подражатели. Тогда шутили: повсюду *бехер*ствуют, *верфель*ствуют и *цех*ствуют; сегодня можно было бы сказать: повсюду *тракль*ствуют, *бенн*ствуют и *голль*ствуют. Напев Гёльдерлина как нескончаемый лейтмотив тянется и сквозь современную лирику. В ней можно уловить и звуки *нового классицизма, новой романтики,* даже *нового бидермейера.*

Нет смысла задавать вопрос: жил ли экспрессионизм дальше? Или: ожил ли он в какой-то момент? Главное, что он живет сейчас (причем не только как литературное движение, которое до сих пор интенсивно изучается и обсуждается, или как большой корпус стихотворений, уже признанных классическими); он продолжает развиваться и за пределами отведенных ему исторических рамок — в том направлении, которого никто не ожидал. Свойственные экспрессионизму громоподобные жалобы и крики, трубные гласы тогдашних требований давно отзвучали и мало что значат для сегодняшней молодежи; но как раз то, что в свое время вызывало больше всего упреков и подвергалось осмеянию — *взорванный, взрывоопасный язык, бесформенность или искажение формы, беспорядочное или сновидческое нагромождение ассоциаций, алогичных и не выстраивающихся в причинно-следственные цепочки,* — как раз все это со временем стало подлинной формой, неосознанным или осознанным *наследием, общим достоянием позднейших поколений.* И в этом смысле опять-таки немецкая поэзия едина с современной мировой поэзией; она следует требованию, которое, как ни странно, уже раньше объединило просветителя Дидро с романтиками Новалисом и Фридрихом Шлеге-

1. Карл Кролов (1915—1999) — поэт, прозаик и переводчик; один из самых значительных немецких лириков послевоенного периода.
2. Первая антология была опубликована в 1953 г., вторая — в 1956-м.

лем и которое было выполнено в революционной (и просто современной) поэзии романских, а позже англоговорящих народов: *поэзия должна оставаться темной и хаотичной.* <...>

На вопрос, который мне часто задают — как развивалось творчество экспрессионистских поэтов после 1922 года и почему их сообщество распалось на множество противоположных по своим устремлениям, враждующих между собой индивидов и групп, — я здесь ответить не могу из-за недостатка места. Раскол по политическим и религиозным соображениям, уход в так называемое чистое искусство (или — в искусство народное, или — в классическое), обращение многих лириков к роману, драме и комедии более традиционного и доходчивого толка — все это было следствием разочарования, ибо после 1920 года экспрессионизм уже не оказывал такого воздействия, к какому стремился, и чаемый поворот к обновлению человека и общества не наступил; а кроме того, тут сказалось влияние быстро набиравших силу правых и левых партий. Почти все экспрессионистские поэты позже обратились к более простым, более традиционным формам. Характерно, что оба поэта, которые поначалу считались самыми безудержными экспериментаторами — Бехер и Бенн, — в зрелые годы стали пользоваться классическими строфными формами, в основном рифмованным четырехстишием (хотя и выразительные средства, и содержание в их поздних стихах совершенно различны и не равноценны).

Завершив наконец биобиблиографическую часть и еще раз просмотрев книгу как целое, я испытал удивление, ужас, восторг. Я теперь знал, что имел право и даже был обязан взять на себя этот труд — дань благодарной памяти. Мне кажется, ни одно эссе не вызвало бы в сознании думающего читателя больше откликов, чем эти краткие, трезво-сухие биографические заметки и списки работ с указанием места и года издания. Здесь мы встречаемся с поколением аутсайдеров, изгнанников и бродяг, мучеников и терпеливых страдальцев, борцов и упрямых чудаков, рано умерших или доживших до тяжелой старости: поколением, подобного которому в истории мировой литературы — ни в какой другой период и нигде больше — не было.

Мне возразят: к 1933 году семерых из двадцати трех представленных в антологии поэтов уже не было в живых, некоторые же и после упомянутой даты не уехали в эмиграцию, а остались в Германии. Да, но давайте приглядимся пристальнее к этим трем группам.

Те, что умерли до 1933 года: Георг Гейм, после своих мрачных видений и прозрений, в январе 1912-го утонул, катаясь

на коньках, в Хафеле; Альфред Лихтенштейн, Эрнст Вильгельм Лоц, Эрнст Штадлер, Аугуст Штрамм погибли в начале Первой мировой войны; Георг Тракль, отчаявшийся после битвы при Гродеке, в полубессознательном состоянии покончил с собой; Людвиг Рубинер в 1920 году стал жертвой послевоенной эпидемии гриппа.

Те, что после 1933-го остались в Германии: Якоб ван Ходдис — с 1913 года душевнобольной, лечившийся у частных врачей и в клиниках — в 1942-м по распоряжению властей был отправлен в лагерь уничтожения и убит; Теодор Дойблер[1] — после длившейся десятилетиями страннической жизни, по большей части в крайней бедности — к 1933 году был уже тяжело болен и умер, всеми покинутый, в 1934-м в Шварцвальде; Готфрид Бенн, в самом начале сказавший "Да" нацистам, очень скоро подвергся грубейшим нападкам, а в 1936-м — запрету на творчество; он никогда, даже в более поздние годы, принесшие ему славу, не оправился полностью от тогдашней "двойной жизни"[2]; Вильгельм Клемм замолчал уже в 1922-м, потому что тогда считалось недопустимым, чтобы совладелец солидного издательства печатал экспрессионистские стихи; при нацистах он подвергался политическим преследованиям и был исключен из Имперской палаты письменности; Курт Хайнике пытался найти компромисс, но его "игры для хора" вскоре были сочтены нежелательными, и ему пришлось найти прибежище в сфере более безобидного развлекательного романа.

Что касается всех остальных, то их произведения были запрещены и сожжены, а сами они стали изгнанниками. Вальтер Газенклевер после многолетних скитаний в 1940-м, находясь во французском лагере для интернированных, отравился вероналом при известии о приближении немецких войск, ибо очень хорошо представлял себе, что его ждет. Альфред Вольфенштейн после пятилетней бродяжнической нелегальной жизни в 1945-м — в одном парижском госпитале — добровольно ушел из жизни. Альберт Эренштейн после двух десятилетий прозябания и долгой болезни скончался в глубочайшей нужде в 1950-м в Нью-Йорке. Эльза Ласкер-Шюлер умерла — в привычной для нее на протяжении всей жизни бедности — в 1945-м в Иерусалиме. Карл Оттен ослеп в лон-

1. Теодор Дойблер (1876–1934) — поэт, автор грандиозного стихотворного эпоса "Северный свет" (первая редакция — 1910), над которым работал до конца жизни.
2. "Двойная жизнь" (1950) — так называется автобиографическая книга Готфрида Бенна.

донском изгнании, но до сих пор публикует стихотворения и романы, а кроме того, будучи составителем представительных антологий драмы и прозы, продолжает дело друзей своей юности. Франц Верфель по прошествии нескольких лет после авантюрного бегства через Пиренеи умер от инфаркта в Калифорнии. Такой же конец постиг — после десятилетних скитаний по Южной Америке, сопровождавшихся всяческими лишениями — Пауля Цеха, умершего на улице Буэнос-Айреса. Рене Шикеле, всегда живший и писавший на пересечении двух культур, немецкой и французской, умер от безнадежности в 1940-м в Южной Франции — в тот самый день, когда в Амстердаме нацисты уничтожали тираж его последней книги. Иван Голль, накануне немецкой оккупации Франции успевший бежать в Нью-Йорк, заболел лейкемией, которая стала причиной его долгого умирания. Только двое вернулись назад, в Восточную Германию, в Берлин: Рудольф Леонгард — несколько раз совершавший побеги из французского лагеря и тюрьмы, живший в подполье — вернулся на родину тяжело больным и умер через три года; что касается Йоханнеса Р. Бехера, то он в 1955 году (после десяти лет, проведенных в Москве и Ташкенте, уже будучи главным чиновником по культуре и самым восхваляемым поэтом Германской Демократической Республики) в конце своей "Поэтической исповеди" сделал признание: "Я так сильно любил тебя [поэзию], что не мог отвергнуть даже вещей, противных моему глубочайшему естеству, и сам иногда делал такое, что не только пачкало мои руки, но и наносило ущерб душе... а значит... и моей любви к тебе".

Когда сорок лет назад я назвал поэтов-экспрессионистов *вереницей обреченных мечтателей*, я не знал, что моя символическая характеристика обернется жестокой реальностью. Читатель, который даст себе труд вникнуть в судьбы этих двадцати трех поэтов, будет потрясен, но и восхищен тем, что все они, даже на фронтах Первой мировой, даже во времена гонений и изгнания, несмотря на свою бездомность и отчаяние, болезни, непонятость и нужду, продолжали писать, сочинять стихи — всюду, куда бы их ни забросило, от России до Огненной земли; хотя на родине их объявили вне закона, во Франции они постоянно спасались бегством или жили в подполье, в Англии и Америке им приходилось все начинать с нуля, браться за самую жалкую работу... И еще нельзя забывать вот о чем: представленные здесь поэты выступают от имени всех своих коллег, которых было в десять, а то и в сто раз больше.

Нью-Йорк, лето 1959

Юрий Годованец, Алёша Прокопьев

Марианна Верёвкина

Василия Кандинского называли головой "Синего всадника", а Марианну Верёвкину – его сердцем.

Она писала: "Я верю и хочу, чтобы за мной верили и другие, что, кроме суетного мира преходящих форм, есть мир незыблемого покоя истины, мир примирений, куда тянет меня всей душой. Это – мое чувствование и моя вера, моя художественная суть, мое Я художника. Я долго искала тот язык, на котором я могла бы говорить обо всем этом, на котором я могла бы выразить свою любовь и свою веру. Сквозь все извивы принятого ложного художественного воспитания, сквозь реализм моего учителя Репина и шик моих заграничных учителей, сквозь свою личную талантливость, столь враждебную исканию чистых идеалов искусства, добралась я, наконец, до сознания, что в душе моей, рядом с моей любовью и верой, – живут совершенно тождественные им линии и краски и что движения и сочетания этих [линий и красок] ближе всего, ближе всякой фотографии, всякой аллегории могут передавать суть моего двойственного Я. С минуты этого сознания во мне проснулся настоящий художник: я перестала думать символом слова, который в нашем искусстве не может быть символом, а думаю исключительно символом линий и красок".

Выставка Марианны Верёвкиной в Третьяковской галерее на Крымском валу[1] – настоящее откровение среди художественных событий Москвы в 2010 году. Говорят, что общечеловеческий вкус (не сто́ит в нашем случае говорить "массовый") ровно на сто лет отстает от того, как видит и выражает мир индивидуальный художественный гений. И неслучайно поэтому, отмечая столетие литературного немецкого экспрессионизма, мы и в живопись экспрессионизма вглядываемся иначе.

© Юрий Годованец, Алёша Прокопьев, 2011

1. Выставка Марианны Верёвкиной, организованная на основе собрания Муниципального музея современного искусства (г. Аскона, Швейцария, кантон Тичино) и приуроченная к 150-летию со дня ее рождения, проводилась в рамках дней кантона Тичино и фестиваля "Poestate" в Москве.

Экспрессионизм как одно из принципиально важных художественных направлений XX века формировался на немецкой и австрийской почве в контексте прежде всего изобразительного искусства (группа "Мост", 1905; "Синий всадник", 1912) и быстро распространился на всю европейскую литературу, театр, кино и другие сферы творчества, перенося центр тяжести художественного высказывания на обостренно выстраданную личную позицию автора по отношению к миру, когда предметом изображения становится не красота мира, а оголенные нервы творца, не явления природы, а всемирные законы и мировые закономерности.

Прошло сто лет, и за это время было и написано, и сказано немало такого, что уводит нас в сторону от истинного понимания вещей, а ведь, не поняв экспрессионизм, как считал Готфрид Бенн, мы не сможем понять искусство XX века.

Немалый вклад в становление раннего экспрессионизма внесли художники русского происхождения. И есть историческая справедливость в том, что Марианна Верёвкина возвращается к российскому зрителю. Кажется, что в интерпретации чрезвычайно богатых обстоятельств жизни этого русско-немецко-швейцарского художника уже сложилась некая аксиоматика, следующая за естественной фабулой сложных жизненных обстоятельств.

Это и необычайная художественная одаренность, и личные отношения с Ильей Репиным, Алексеем Явленским, Василием Кандинским, и своеобразная жертвенность, и временное творческое молчальничество, и роль духовного стержня в создании необыкновенно напряженной атмосферы поисков нового пластического языка, очищенного от всякой подражательности, но и нежелание самой выходить за рамки фигуративности в чистую абстракцию, а также необыкновенная интеллектуальная продуктивность, отраженная в переписке с широким кругом представителей культурной элиты, в специальных докладах и штудиях, в трактате — творческом дневнике — "Письма к неизвестному" (1901—1905).

Картины Верёвкиной позволяют увидеть неожиданное сочетание религиозного и художественного, мужского и женского, духовного и плотского, образного и логического, правого и левого (она — переученная правша[1]), буржуазного и анти-буржуазного, русского и иностранного планов бытия, причем ино-

1. В 1888 г. она нечаянно задела платьем сложенные пирамидкой охотничьи ружья и схватилась за ружье, которое выстрелило и покалечило кисть правой руки. Писала картины правой рукой, удерживая кисточку при помощи специального приспособления.

странного в двух смыслах: как желаемого и как вынужденного. Исполненные в необычной технике (яркая темпера на бумаге, наклеенной на картон), эти картины обладают удивительной интригой, особой энергетикой, математической ясностью и блаженной эмоциональностью.

Радикальным профессиональным приемом создания контакта между художником и зрителем является сумма неправильностей, пропорциональных искажений, нелицеприятных условностей — детская непосредственность, свойственная простодушному, как бы самодеятельному искусству. И все это — после того как она училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (у Иллариона Прянишникова), брала частные уроки у самого Ильи Репина, который сравнивал ее с Рембрандтом, с 1896 года жила в Мюнхене, второй после Парижа столице мирового искусства, где занималась в знаменитой школе Антона Ашбе.

Верёвкина начала самостоятельно творить в семейном имении "Благодать"[1] в Витебской губернии (под Вильнюсом), где у нее уже в ранние годы была художественная мастерская, она всю жизнь оставалась православной верующей (при крещении получила имя Мариамна) и закончила свой жизненный путь в Асконе — особом для Швейцарии горном месте, проникнутом грозной благодатью. Считается, что русский авангард поразил мир благодаря иконописным источникам вдохновения, которые на Западе были давно забыты. Это, конечно, не совсем так, но Верёвкина (как и многие другие художники-экспрессионисты) несомненно черпала полными пригоршнями и из этого источника: локальный, яркий, открытый цвет, плоскостность и статичность изображения, принципы нелинейной перспективы, своеобразное священнодействие творческого акта.

Не забудем, иконописный образ должен быть сначала запечатлен в душе, а уже потом написан на доске. Художественная мощь Верёвкиной именно в этом: свои картины — а точнее сказать, художественные образы-символы, а еще точнее, их иную реальность — она сначала видит умом, обретая все это путем предельной концентрации внутреннего зрения, которое опирается на идеи простых геометрических фигур (эллипса, круга, треугольника), и уроки непрерывного рисования только помогают этому.

1. Имение было пожаловано ее отцу Владимиру Николаевичу Верёвкину (1821–1896) — русскому генералу, участнику Крымской войны — за героизм, проявленный при обороне Севастополя.

Хочется тут же отметить: там, где живопись, возвращаясь к истокам, опирается на геометрию и орнамент, поэзия ищет новые возможности в звуке и ритме. Завораживающая звукопись и пластика Георга Тракля, осознанно монотонная, отчасти пародийная метрика и мощь Георга Гейма[1], жесткая и непредсказуемая ритмика и страсть Аугуста Штрамма, подчиняющая себе синтаксис и морфологию, вплоть до их трансформации, – все это явления одного порядка. Вопреки унылому клише, суть которого в том, что экспрессионизм разрушителен по своей природе, непредвзятый взгляд видит в нем невероятную энергию созидания.

Мир картин Верёвкиной нельзя считать реальным, но его нельзя считать и придуманным, сочиненным, ибо это *иной* правдивый мир, а он – результат специального волевого и духовного рентгена, направленного на выявление сущности (структуры) вещей, принципиально тревожной. Задолго до того, как Интернет вошел в нашу жизнь, художники создавали собственную виртуальную реальность (то есть *потенциальную вещественность* – если отправляться от латинского virtualis, virtus realis; или: *возможную реальность* – если исходить из английского virtual reality).

Для культуры конца XIX века уже можно выделить четыре линии в трактовке виртуальной реальности: 1) понимание ее как иной реальности – инобытия человека; 2) как потенциально возможного явления; 3) как особого психологического состояния, позволяющего человеку ощущать себя в иной реальности; 4) как типа философской рефлексии. Творчество Верёвкиной сочетает в себе все эти типы "виртуальности" – и, может быть, именно поэтому художница не отказывается от фигуративности, но абстрактное начало и предшествует композиции ее картин, и растворяется в них как частный случай виртуальной реальности.

Точно так же и в поэтике экспрессионизма абстрактное обобщение словно бы растворено в традиционной композиции лирического произведения – несмотря на все смещения и нарушения в других планах, сразу бросающиеся в глаза. Но за словами уже стоит смысл, даже если они указывают на Ничто[2], а ведь он был утерян в предшествующую эпоху. Смысл

1. Первый и последний прижизненный сборник поэта "Der ewige Tag" ("Вечный день", 1911) целиком (кроме одного стихотворения, только подчеркивающего правило) сложен из стихов, написанных пятистопным ямбом.
2. Nichts – любимое словечко Штрамма, которым нередко заканчиваются его ритмические композиции.

внеположен реальному пространству и времени, в котором мы живем. Обращен к понимающему взору и чуткому слуху.

Принято считать, что православная икона — не только и не вполне произведение искусства, но скорее выражение христианского миросозерцания: умозрение в красках, необходимый атрибут веры, форма богословского послания. В этом смысле живопись Марианны Владимировны является актом иконописания, вобравшего в себя широкий европейский опыт экспериментов со зрением, где потекло живое время, представляемое, говоря современным языком, как слайд-шоу.

На третьей странице обложки (вверху) представлена картина Марианны Верёвкиной "Воскресенье после полудня"[1]. Размеры произведения указывают на то, что это камерная, а не монументальная работа. И здесь возникает первая неопределенность — в понимании ее масштаба, потому что она может восприниматься и как эскиз (подмалевок) большой картины или даже фрески. Кроме того, организация пространства ориентирована на использование приемов, свойственных монументальным произведениям: картина делится по активной диагонали на крупные, почти равновеликие самостоятельные части, выделенные цветом и светом: правую, темную, и левую, светлую. Тут же и вторая неясность — это живопись или графика? Парадокс возникает прежде всего из-за избранной техники исполнения — сочетания бумаги и темперы, в котором просвечивают следы карандаша.

В другой традиции картина называется "После праздника" или просто "После" (по-французски — après); но, так или иначе, важно, что речь идет о событии, которое наступает *после* чего-то (в смысле течения времени), однако действующие персонажи сами оказываются перед чем-то, что не наступает, не развивается (и это для зрителя особенно очевидно), представляет собой логическую головоломку: на переднем плане расположены фигуры женщины и мужчины, которые сидят за столом спиной к зрителю и обращены к длинному ряду столов, странным образом оказывающихся в окружении леса или сада и образующих вытянутую вверх симметричную усеченную пирамиду — дорогу в небо, которая чуть-чуть не достигает линии высокого горизонта.

Именно туда — в глубину непонятного пространства — вглядываются действующие (бездействующие) лица, приглашая

1. 1908 г., бумага на картоне, темпера, 36,5 x 50,5, Аскона, фонд имени Марианны Верёвкиной. Инв. Ф. М. В. 0-0—11 (каталог "Художники русского зарубежья. Марианна Верёвкина. 1860—1938").

зрителя к длительной и как бы бессобытийной медитации. Фигура женщины в светлом платье расслаблена, и пассивна, и растворяется на светлом фоне скатертей, покрывающих столы, а силуэт мужской фигуры принадлежит к правой темной половине картины и таит в себе напряженность.

Переходя от ближнего плана к дальнему, зритель обнаруживает, что ситуация дублируется: персонажи сами видят перед собой то же, что и мы, то есть фигуру, сидящую перед рядом столов, выделенных другим цветом. Эта третья фигура одинока и расположена в самом центре композиции как главная ее загадка, в которой есть и социальная, и мистическая составляющая.

Итак, пространство получает функцию развития времени, и, наоборот, время приобретает черты пространства. В то же время зрителя не покидает ощущение, что он уже где-то видел такое: угадываются какие-то смутные цитаты, может быть, даже из Ван Гога, который любил писать, одухотворяя их, спинки кресел, сцены в кафе, усиливать ритм, обострять силуэт, вводить вибрацию. Одна, ироническая, аллюзия очевидна: это фигуры на полотнах романтика Каспара Давида Фридриха (тоже повернутые к зрителю спиной). Но те заняты мистическим вглядыванием в тайны Природы и Духа, а эти явно уставились в Ничто, или, что еще хуже, в бессмысленное (и редуцированное) повторение самих себя. Вторая же аллюзия призвана развенчать великие открытия прямой перспективы в эпоху Возрождения: вспомним хотя бы "шахматные" полы Пьеро делла Франческа[1]! У Верёвкиной — это клеточки, образуемые столами, и почти карикатурно уменьшенные клеточки скатерти. Более того: в живописи Возрождения сакральное таким способом вводится в новое, только что открытое, измерение прямой перспективы, а здесь парадоксальным образом прием, священнодействуя, десакрализует объем, на смену которому приходит геометрическое образование, сотканное из четких вертикальных и горизонтальных линий, обнажающее структуру ткани всего художественного замысла.

Таким образом, возникает иллюстрация к тексту, которого не существует и не может существовать, и мы имеем дело с театром, где абсолютно все условно (название, время, место,

1. В таких его картинах, как "Бичевание Христа", ок. 1455, и "Вид идеального города", 1475. Еще больше дорожка из клеточек-столов напоминает шахматный орнамент на картине Рафаэля Санти "Обручение Марии", 1504. И там, где у Рафаэля — изображение идеального Храма, у Верёвкиной — зияющая пустота.

событие), но безусловным оказывается волевое артистическое усилие: образовать из всего этого собственное яркое высказывание, которое — по-философски равновесно и в то же время ошеломляюще для воспитанного в иных традициях зрителя — сочетает новую, иначе сложенную, цветовую гармонию и сюжетную тревогу бессюжетности, основанную не на литературной фабуле, а на вибрирующих мазках чистыми цветами. Прежний эстетический критерий "нравится не нравится" еще сохраняется, но на смену ему уже приходит испытание обжигающим опытом чрезвычайного нечеловеческого измерения.

Примечательно, что поэзия экспрессионизма, вобрав в себя достижения живописи (изобразительный ряд, яркость "живописных" образов, динамичность языка, контрастность противопоставлений, абстрактность примеров, абсолютные цветовые метафоры), в свою очередь, становится точно таким же театром (сам-себе-театр и театр-сам-в-себе), разыгрывающимся перед застигнутым врасплох зрителем. Слушатель экспрессионистских стихов в то же время и зритель, участвующий в действе, чаще всего мощном и красочном, даже если в стихах этих ничего не происходит. Не отсюда ли позднее возник "магический театр" Степного Волка Гарри Галлера?[1]

Переехав в 1896 году в Мюнхен, Верёвкина перестала заниматься живописью и вернулась к ней только в 1905 году, уже в зрелом возрасте; она много видела: и стили различных *-измов*, и наборы индивидуальных авторских приемов, ставших ее осознанной внутренней палитрой, ориентированной на синтез целого, где глаголы действия (бездействия) превышают вербальные возможности.

Для четвертой страницы обложки мы выбрали картину Марианны Верёвкиной "Красное дерево"[2] 1910 года. "Искусство — это возвращенный рай. Не — в жизни, не — в человеке, но — в созданном произведении", — писала она. Если попытаться подобрать иллюстрацию к этому дерзновенному тезису, то "Красное дерево" идеально подходит, хотя стоит особняком в ряду композиций Верёвкиной, основанных на житейских действиях, шествиях фигур, мотивированных внутренней потребностью в развитии идеи движения цветовых пятен, которая предшествует творческому акту. Здесь же

1. Известно, что Герман Гессе и Марианна Верёвкина познакомились в Швейцарии.
2. Бумага на картоне, темпера, 75,5 x 56,5, Аскона, фонд имени Марианны Верёвкиной, инв. Ф. М. В. 0-0—18 (каталог "Художники русского зарубежья. Марианна Верёвкина. 1860—1938").

в центре внимания другое движение — вращательное, которое заставляет зрителя подниматься к горному — горнему — миру, упираясь в самый край картины, осмысляя весь цикл прожитой жизни, как это делает женская фигура под деревом, созерцающая образ дома-храма, как бы объятого пламенем. Дробные густые мазки открытым красным, зеленым, синим цветом создают мажорную гамму, а темный ствол дерева и объединенная с ним темная человеческая фигура — трагическое напряжение в рамках всего узкого вертикального формата, который представляет собой одновременно и пейзаж, и портрет, и надмирное виде́ние, построенное снизу вверх на сужающихся кругах; центр кругов сам оказывается подвижен и откуда-то извне стремится в самый центр изображения.

То главное, что было найдено художниками, еще до 1914 года, потом подхватили и довершили поэты раннего экспрессионизма. Разрушение иллюзий и смена эстетического канона, поиск и нахождение новой гармонии произошли всего за два-три года, ибо все уже было подготовлено для такого переворота. Стихотворения, скажем, берлинца Альфреда Лихтенштейна — с дистанции в целое столетие — воспринимаются нами как вполне соответствующие исканиям художников того времени, и преждевременная гибель его (как и многих других поэтов, павших на фронтах Первой мировой) уже ничего не могла изменить. Этот хрупкий, гибнущий[1] мир обречен на мерцающее, пульсирующее бытие-"между", потому что сами его изображения стремятся к выражению того, что неизменно, того, что никогда не уйдет. Это очень похоже (именно что только похоже) на вневременные аллегории барокко; однако, в отличие от искусства барокко, выводит нас за пределы символов и аллегорий, возвращает к привычному, земному — но так, что привычное видится теперь свежо и по-новому. Отсюда такая упругая узнаваемость в простых, казалось бы, композициях вроде "Летнего вечера". Когда мы читаем у Лихтенштейна[2]: "В обувном все так стеклянно", то каким-то образом понимаем, что сказанное относится не только к магазину, а само слово "стеклянно" подразумевает не просто прозрачность и хрупкость витрин.

1. "Weltende" ("Конец мира") — не просто излюбленная тема экспрессионизма, это еще и название многих экспрессионистких стихотворений и картин.
2. Стихи здесь и далее цитируются в переводах Алёши Прокопьева. (*Прим. ред.*)

Все разгладилось, забылось,
Стало легким, зыбким — спит.
Свято небо город с облак
Тихим дождичком кропит.

В обувном все так стеклянно.
Пусто в булочной. И тут.
За фантомом удивленно
Люди улицей бредут.

...Меднорожий кобольд скачет
Крышей, все скорей, скорей.
Девочки чуть слышно плачут,
Отделясь от фонарей.

На первой странице обложки — картина Марианны Верёвкиной "Ave Maria"[1] 1927 года.

Эта картина написана уже в Асконе, куда художница переехала в 1918 году, где живет исключительно насыщенной жизнью, поддерживает связи с ведущими деятелями искусства, с газетами, журналами, активно участвует в выставках в Цюрихе и Женеве. Изысканная, образованная, свободно говорящая на нескольких языках, она окончательно порывает с постулатами передвижников, сам ее образ жизни — подвижничество. Прежние источники зажиточной жизни закончились в результате большевистского переворота. Зрелище бедности — совсем рядом. Марианна зорко наблюдает построенную на контрастах жизнь города, где эстетика экспрессионизма уже сбылась. Она активно принимает эту реальную жизненную среду и окончательно убеждается в том, что тезис о разрушении реальности ущербен. Наоборот, реальность должна быть согрета любовью, одухотворена, а ее полюса — пронизаны молитвой.

"Ave Maria" — одна из самых загадочных, многозначных и в то же время самых понятных ее картин; здесь все уже известные художнику изобразительные средства собираются в один пучок — для проповеди света. "Ave Maria" — католическая молитва к Деве Марии, названная так по начальным словам. Эту молитву называют еще ангельским приветствием (angelico salutatio), поскольку ее первая фраза представляет собой при-

1. Бумага на картоне, темпера, 75 x 57, Аскона, фонд имени Марианны Верёвкиной, инв. Ф. М. В. 0-0–60 (каталог "Художники русского зарубежья. Марианна Верёвкина. 1860–1938").

ветствие архангела Гавриила. Слева на переднем плане мы видим сценку возле кафе, далее — уличных девок, справа — фигуру священника, отбрасывающую огромную тень. Возникает мотив движения против часовой стрелки. Двумя диагоналями уходящей вдаль перспективы городской улицы обозначен центр композиции — светящийся храм. И он — как неприступная крепость — скрывается внутри клубящегося живописно-вкусного цветового мрака. Два стимула к движению — туда и оттуда — создают динамичное равновесие, в котором зрителю и спокойно, и неспокойно одновременно, но каждый сам выбирает личностную точку балансирования *между*.

На второй странице обложки представлена картина "Дорога к вечности"[1] ("Вечный путь") 1929 года. Для Марианны Верёвкиной — это большое полотно; необычно и то, что оно строго сориентировано по вертикали и выдержано в пропорциях, близких к золотому сечению. На первый взгляд это горный пейзаж с узкой тропинкой, по которой сквозь скалы — от самого низа к самому верху, где находится храм с колокольней, — подымается некая процессия. Но мы уже знаем, что для Верёвкиной реальность — это только повод для изображения внутреннего понимания жизни линий и пятен, в данном случае — вертикалей и горизонталей скал и облаков.

Здесь возникает напряженная интрига. Дело в том, что сама идея интерпретации процессии как вечного пути между мирами была почерпнута художницей еще в литовском имении "Благодать", из реальной католической практики праздничных и похоронных шествий (дававшей уникальные возможности и для решения живописных, пластических задач передачи динамики и ритма). Здесь же движение идет вверх, мы видим только начало пути: это трудное продвижение, стесняемое нагромождением скал. Проблема, однако, в другом: перед нами не церковная процессия, а просто пастух, который ведет свое стадо. И неизвестно, храм ли это где-то там под облаками — креста не видно. Не можем мы знать и того, "ведет ли эта дорога к храму", или на самом деле в этой прекрасной коричнево-синей стране, где горы выше облаков, между путем как таковым и целеполаганием никакой связи нет.

Мотив шествий и процессий чрезвычайно распространен и в экспрессионистской лирике. Достаточно вспомнить

1. Бумага на картоне, темпера, 36,5 x 50,5, Аскона, фонд имени Марианны Верёвкиной, инв. Ф. М. В. 0-0—11 (каталог "Художники русского зарубежья. Марианна Верёвкина. 1860—1938").

стихотворение “Крестный ход” (“Fronleichnamsprozession”) Георга Гейма, долго и в подробностях описывающее красочное действие и кончающееся так, что невозможно не вспомнить о живописи старых мастеров:

<...>
Толпа уходит. Умирает звук.
В зеленый лес они теперь стремятся.
Он расступается. Блеск меркнет вдруг.
Лишь тишиной дороги золотятся.

Полдневный жар. Весь мир огромный спит.
Спит тайный путь, где ласточка легка.
А с краю неба мельница стоит
И все поймать не может облака.

В его же стихотворении “Зима” метафора шествия получает неожиданное развитие: теперь уже сами дороги “спешат в одиночество” и “холодеют ноги босых стволов”:

<...>
В край фиолетовый ведут дороги.
Вернее — в никуда. Глазами нищих
Горит рябина. Холодеют ноги
Босых стволов. Из-за ветвей нависших

Шумят шоссе, уходят из-под ног,
И в одиночество спешат, как в тень.
На север, юг, на запад и восток,
Где меркнет зимний невысокий день.
<...>

Абсолютная метафора создает среду, в которой слова перестают быть ничего не значащими символами-эмблемами и заново обретают смысл, пусть и не очень-то ожидаемый (от искусства ведь и не ждут того, что всем давно известно!), зато довольно внятный и сущностный.

Вот и в интерпретации Мариамны, как она была наречена при рождении, изобразительное искусство выходит за собственные традиционные рамки, мыслит уже не словами, а многоходовыми художественными интуициями, в которых стираются границы между разными искусствами, а само произведение искусства словно превращается в трансформер, предлагающий зрителю неисчерпаемую комбинацию пластических возможностей.

Татьяна Александровна Баскакова
Переводчик с немецкого, французского и итальянского языков. Лауреат премии Андрея Белого [2008], Почетной премии имени Жуковского [2010].

В ее переводе изданы книги А. Роке *Брейгель, или Мастерская сновидений*, И. Фрэн *Клеопатра, или Неподражаемая*, О. Ролена *Пейзажи детства*, Р. Сафрански *Хайдеггер. Германский мастер и его время*, произведения К. Крахта, А. Шмидта, А. Дёблина, Т. Бернхарда, Г. Йонке и др. Составитель [вместе с М. Белорусцем] и переводчик книги *Пауль Целан. Стихотворения. Проза. Письма* [2008]. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Алёша Прокопьев [Алексей Петрович Прокопьев]
[р. 1957]. Поэт, переводчик с немецкого, английского и шведского языков. Лауреат премии журнала *Лик Чувашии* за переводы чувашского фольклора [1995], премии Андрея Белого [2010].

Автор поэтического сборника *Снежная Троя* [2003]. В его переводах выходили стихи Р. М. Рильке, Г. Бенна, Г. Тракля, Г. Гейма, О. Уайльда, Дж. Мильтона, Э. Паунда, Т. Транстрёмера. В *ИЛ* в его переводе публиковались сонеты А. Грифиуса [2006, № 2], стихи Б. Хансона [2007, № 3], М. Доути [2007, № 9], Х. Мюллера [2009, № 10], Д. Грюнбайна [2009, № 10], Б. Шапиро [2009, № 10], И. Кристенсен [2010, № 3], фрагмент поэмы А. Нове *Мария* [2008, № 10].

Евгений Викторович Воропаев
[р. 1949]. Переводчик с немецкого.

В его переводах выходили романы и новеллы Л. фон Захер-Мазоха, проза К. Крахта, произведения Э. Юнгера, книги детских классиков О. Пройсслера и М. Энде, лирика и проза немецких, австрийских и швейцарских экспрессионистов и др. В *ИЛ* напечатан его перевод рассказа А. Шмидта *Левиафан, или Лучший из миров* [2010, № 5].

Анатолий Сергеевич Егоршев
[р. 1935]. Журналист, германист, переводчик с немецкого. Лауреат премии Инолит [2008].

В его переводе выходили произведения М. Бадрожич, У. Кольбе, Р. Леттау, Л. Тролле, К. Хайна, Т. Хетхе, П. Хэртлинга, Т. Хюрлимана, В *ИЛ* в его переводе напечатаны эссе Х. М. Энценсбергера *Великое переселение* [1994, № 9], *Взгляд на гражданскую войну* [1995, № 6] и *Роскошь – прежде и теперь, или Кое-что об излишествах* [1997, № 9], переписка Г. Грасса и Кэндзабуро Оэ *Вчера, полвека тому назад* [1997, № 2], очерк Марион Дёнхофф о Льве Копелеве [1998, № 2], фрагменты книги В. фон Штернбурга *Как будто всё в последний раз* – о жизни и творчестве Э. М. Ремарка [2000, № 10], очерк Б. Лаханн *Существовать и мыслить сквозь эпохи* — о жизни и философии Ф. Ницше [2001, № 11], эссе П. Бикселя *Швейцария глазами швейцарца* [2002, № 9], эссе У. Видмера *Небо Евро-*

пы [2006, № 6], эссе А. Коллерича *Попытки писать о небе. Предостережение* [2006, № 6], повесть Ю. Амана *В поисках блудного сына* — о жизни и творчестве Р. Вальзера [2007, № 7], несколько миниатюр Р. Вальзера (2007, № 7), роман Г. Кляйна *Либидисси* [2008, № 6] и др. В Германии в его переводе на немецкий опубликована повесть В. Панова *Филипп фон Цезен.*

Алексей Семенович Рашба
[р. 1963]. Переводчик с немецкого, инженер. Победитель Международного конкурса поэтов-переводчиков немецкой поэзии [2005], лауреат [2007] и победитель [2008] конкурса, организованного Институтом славистики Гамбургского университета [переводы Дурса Грюнбайна и Вольфа Бирмана].
С 1997 г. живет в Германии.

Переводы публиковались в сборниках *Век перевода, Мосты* [Гамбургское литературное объединение "Источник"]. Несколько переводов вошли в книгу Г. Бенна *Двойная жизнь* [Издательство Вальдемара Вебера]. В *ИЛ* публикуется впервые.

Юрий Анатольевич Годованец
[р. 1957]. Историк искусства, культуролог, поэт. Заместитель начальника Управления по сохранению культурных ценностей — начальник отдела поиска и возвращения культурных ценностей Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в области охраны культурного наследия, государственный советник Российской Федерации 3 класса. Кандидат наук по культурологии.

Автор поэтических сборников *Блаженный бумеранг* [М.: Компания Спутник+, 2005], *Медовый век* [Спб.: Издательский дом "Коло", 2009], *Свежая жесть* [М.: Interunity, 2010], многих статей по изобразительному искусству, антикварно-художественному рынку, эссе по эстетике фотографии, научных публикаций по культурологии. В *ИЛ* публикуется впервые.

[5] 2011

ВСЕ СЧАСТЛИВЫЕ СЕМЬИ...

"А МНЕ ЧТО ДЕЛАТЬ, КОГДА ВСЕ ГОРИТ?" АНТОНИУ ЛОБУ АНТУНЕША / ПОВЕСТЬ ПЕТЕРА ФАРКАША "ВОСЕМЬ МИНУТ" / ФРАГМЕНТ РОМАНА ТЕРЕЗЫ БОУЧКОВОЙ "ГОД ПЕТУХА" / ТАДЕУШ РУЖЕВИЧ В РУБРИКЕ "ИЗ СЕМЕЙНОГО АРХИВА" / ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА: "ИСТОРИИ СТРАСТИ" РОСЫ МОНТЕРО / МИНИАТЮРА "О СИРОТАХ" МАРГАРЕТ ЭТВУД / "СЕМЬЯ ЭВОЛЮИРУЕТ..." АНАТОЛИЯ ВИШНЕВСКОГО В РУБРИКЕ "№"

В оформлении обложек использованы картины Марианны Верёвкиной [1860–1938] *Ave Maria; Дорога к вечности; Воскресенье после полудня; Осень. Школа; Красное дерево.*

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черногаев.

Старший корректор Анна Михлина.
Компьютерный набор Евгения Ушакова, Надежда Родина.
Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор Мария Макарова.

Адрес редакции: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41 (м. "Третьяковская", "Новокузнецкая") ;
телефон 953-51-47; факс 953-50-61.
e-mail inolit@rinet.ru

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции (понедельник, вторник, среда, четверг с 12.00 до 17.30).

Купить журнал можно:
в редакции;
в киоске "Новой газеты" (Страстной бульвар, д. 4);
в книжной лавке ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине клуба "Проект-О.Г.И." (Потаповский пер., д. 8/12, стр. 2, вход со двора; м. Чистые пруды, Китай-город);
в книжном магазине "У Максима" (МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й Гуманитарный корпус; м. Университет);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в книжном магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, стр.2–3);
в книжном магазине "dodo-space" (Рождественский бульвар, д. 10 / 7).

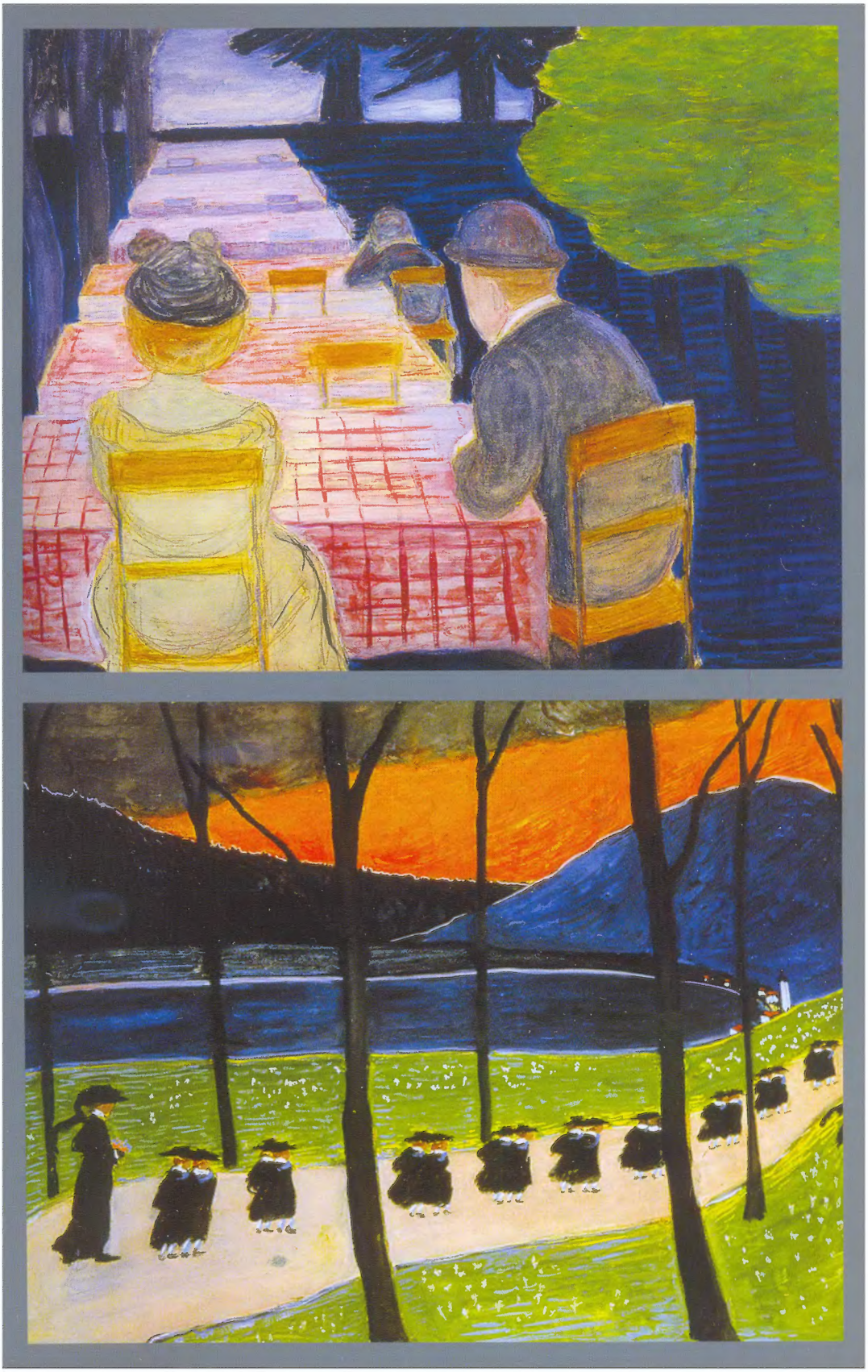
Электронный дайджест журнала:
http://magazines.russ.ru/inostran
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство № 066632 выдано 23.08.1999 г. ГК РФ по печати

Подписано в печать 17.03.2011
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 30.
Тираж 7200 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов
ОАО "Типография "Новости", 105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.



ISSN 0130-6545
11004
9 770130 654770

ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2011, №4, 1-288

ИНДЕКС 70394